LUCES Y SOMBRAS EN EL SIGLO ILUSTRADO
LA CULTURA CANARIA DEL SETECIENTOS

Clementina Calero Ruiz
Carlos Javier Castro Brunetto
Carmen Milagros González Chávez



LUCES Y SOMBRAS EN EL SIGLO ILUSTRADO

LA CULTURA CANARIA DEL SETECIENTOS

HISTORIA CULTURAL DEL ARTE EN CANARIAS

IV

LUCES Y SOMBRAS EN EL SIGLO ILUSTRADO

LA CULTURA CANARIA DEL SETECIENTOS

Clementina Calero Ruiz
Carlos Javier Castro Brunetto
Carmen Milagros González Chávez



CALERO RUIZ, Clementina
Luces y sombras en el siglo ilustrado : la cultura canaria del setecientos / Clementina Calero Ruiz, Carlos Javier Castro Brunetto, Carmen Milagros González Chávez. — 1.ª ed. — [Santa Cruz de Tenerife ; Las Palmas de Gran Canaria] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, [2009]
256 p. : il. col. ; 28 cm. — (Historia cultural del arte en Canarias ; 4)
D.L. TF 943-2008 (Tomo IV)
ISBN 978-84-7947-514-7 (Tomo IV)
ISBN 978-84-7947-469-0 (Obra completa)

Arte-Canarias-S. XVIII-Historia
Ilustración-Canarias S. XVIII-Historia
Castro Brunetto, Carlos Javier
González Chávez, Carmen Milagros
Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes
7.034(460.41)"17"(091)
008(460.41)"17"(091)

GOBIERNO DE CANARIAS

Presidente del Gobierno
Paulino Rivero Baute

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Alberto Delgado Prieto

Directores de la Colección
Fernando Castro Borrego
Jonathan Allen Hernández

Autores Tomo IV
Clementina Calero Ruiz
Carlos Javier Castro Brunetto
Carmen Milagros González Chávez

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Diseño gráfico editorial
Jaime H. Vera

Fotografías
Archivo del Gobierno de Canarias
Archivo Canarias Cultura en Red S.A.
CAAM. Centro Atlántico de Arte Moderno
Casa de Colón. Cabildo Insular de Gran Canaria
Ayuntamientos de: Antigua, Teror, Santa María de Guía, Guía de Isora, La Orotava, La Laguna, Santa Cruz de La Palma
Archivo Jesús Perdomo (Haría, Lanzarote)

Digitalización de imágenes
Andrés Rodríguez del Rosario (Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias)

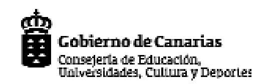
Sobrecubierta
Púlpito (detalle). Catedral de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna
Cúpula. Iglesia de San Francisco de Borja. Las Palmas de Gran Canaria

Preimpresión digital, impresión y encuadernación

Litografía Á. Romero, S. L.

Dep. legal: TF. 943-2008 (Tomo IV)

ISBN: 978-84-7947-469-0 (Obra completa)
ISBN: 978-84-7947-514-7 (Tomo IV)





Agradecimientos
Cabildo Insular de La Palma
Cabildo Insular de Fuerteventura
Cabildo Insular de Gran Canaria
Cabildo Insular de El Hierro
Cabildo Insular de Lanzarote
Cabildo Insular de La Gomera
Cabildo Insular de Tenerife
Diócesis de Canarias
Diócesis de San Cristóbal de La Laguna
Ayuntamientos de: San Sebastián de La Gomera, Arrecife, Tegueste, Valverde, Yaiza
Biblioteca de la Universidad de La Laguna.
Museo de Historia de Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife
CAAM. Centro Atlántico de Arte Moderno.
Casa de Colón. Cabildo Insular de Gran Canaria
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife
Enrique Acosta Dorta
Silvano Acosta Jordán
Pablo Jerez Sabater

ÍNDICE

PINTURA

Carlos Javier Castro Brunetto

INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII es el Siglo de las Luces. A lo largo de su discurrir se asiste a la proliferación de instituciones culturales, científicas y literarias, frecuentemente laicas, que poco a poco van perdiendo su carácter elitista para convertirse en escuelas públicas. No fue ajeno a este fenómeno el sector del arte, que aportó la fundación —otras veces reestructuración— de las academias de Bellas Artes. También es el gran momento del teatro, y muchas de las comedias que se escenificaban tenían por misión *corregir* los *vicios y ridiculizar las malas costumbres*; de hecho, muchos de los títulos de las escritas por el portuense Tomás de Iriarte constatan lo que decimos.

Esta centuria significa para las Islas un momento de gran interés. Las actividades culturales y artísticas son considerables respecto al siglo anterior. En arquitectura proliferan las reformas y las nuevas edificaciones, de modo que muchas de nuestras poblaciones tienen un indiscutible aire dieciochesco, como ocurre con el Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife o Teguise en Lanzarote. La plástica escultórica y pictórica se presenta ante nuestros ojos en su versión tardo-barroca, imponiéndose cada vez con más fuerza lo liberal frente a la superstición y la religiosidad extrema del Seiscientos. La poesía le cede el paso a la prosa, y la razón será la gran prioridad de los humanistas de la época.

La Ilustración en Canarias *nace* en las Tertulias tinerfeñas, como la del Puerto de la Cruz con la familia Iriarte, y la de La Laguna, cuyo lugar de reunión era la residencia del marqués de Villanueva del Prado, el palacio de Nava, frente a la plaza del Adelantado. De esta Tertulia nacerán los primeros ejemplos de periodismo insular, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna y la creación de la Universidad de San Fernando.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII fue madurando un nuevo movimiento artístico nacido en el seno de la Ilustración, centrando su interés en el estudio de la Antigüedad clásica. Su propio nombre, Neoclasicismo, constituye una declaración de principios por intentar recuperar no solo el estilo de los antiguos en los ámbitos de la figuración y la arquitectura, sino sobre todo sus valores éticos y civiles. Las bases de las que parte serán la arqueología y el pensamiento ilustrado, del que saldrán una serie de escritos teóricos y de obras circunscritas en gran medida a Italia y Francia, que más tarde fructificarán en otros países europeos. El nuevo estilo rechaza la ampulosidad del Barroco y del Rococó,

e insiste en la recuperación de los ideales éticos y políticos de aquel pasado heroico, ya que un estilo inspirado en los clásicos sería capaz de transmitir los más altos ideales al espectador. La imagen de *Santa Catalina mártir de Alejandría* de José Luján Pérez en el ámbito escultórico y *La Virgen con el Niño y España* (1778) de Juan de Miranda en pintura constituyen dos buenos ejemplos de este fenómeno. De modo que, pese a lo que a veces se ha insinuado, muchos de los artistas canarios del Setecientos estaban al tanto de las modas peninsulares y extranjeras, y hacían gala de sus conocimientos sobre la antigüedad clásica y de su posterior difusión en la época Moderna, como también se advierte en Manuel Antonio de la Cruz cuando en 1809 construyó un pequeño sagrario, cuyo esquema deriva de los modelos de fachadas religiosas de Palladio; nada extraño si tenemos en cuenta que cuando redactó su testamento, entre sus pertenencias se encontraba *I Quattro Libri dell'Archittetura* del célebre maestro italiano.

ARQUITECTURA

Carmen Milagros González Chávez

CANARIAS EN EL SETECIENTOS: PERSPECTIVA HISTÓRICA

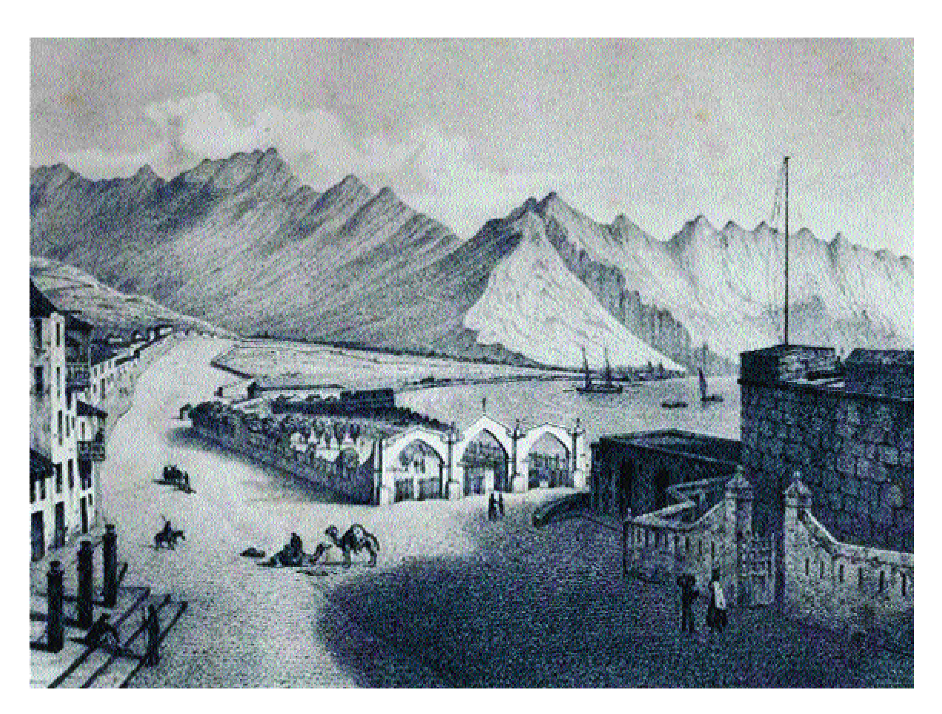
El siglo XVIII constituye en el ámbito canario un periodo de grandes cambios a consecuencia de los acontecimientos socioeconómicos, políticos, ideológicos y culturales, que se suceden a nivel nacional e internacional. A lo largo de la centuria podemos distinguir dos etapas. La primera, más larga, se corresponde con el periodo comprendido entre 1700 y 1770 aproximadamente; época de decadencia social y económica, de pervivencia de valores tradicionales y religiosos, de cultura dominada por la superstición, el ocultismo, la represión y la Inquisición. La segunda etapa la iniciamos en el último tercio del siglo XVIII, caracterizada por los cambios de actitud y de mentalidad que protagonizaron los grupos sociales que detentaban el poder y que provocaron la ruptura con el Antiguo Régimen y la apertura hacia la modernidad imperante en Europa.

El siglo XVIII está caracterizado por altibajos en su transcurrir histórico. La política de Felipe V (ascenso al poder en 1701), las guerras con Europa, la pérdida del mercado vitícola, las malas cosechas, las epidemias y el hambre provocaron la depresión económica, el estancamiento de la población, la miseria, la conflictividad y sobre todo, la emigración a América (Montevideo, Venezuela, Perú, las Antillas, especialmente hacia Cuba y hacia México). Con Carlos III (rey de España en 1759) y la política ilustrada de liberalización del mercado interior de granos, el aumento de la superficie cultivada de cereales y de policultivos intensivos (a partir de la paz con Inglaterra) y la recuperación del mercado vitícola, asistimos al nacimiento de una sociedad que anhela lograr la felicidad a través del conocimiento y del progreso.

El Setecientos, afirmaba Eugenio D'Ors, *lo hizo todo*. Efectivamente, nos ocupamos de una centuria que hereda el lenguaje del barroco, un tardo-barroco con reminiscencias pietistas y supersticiosas que, a partir de 1770, será reemplazado por un estilo más racional acorde con el sentido liberal y laico de los nuevos grupos rectores de la sociedad. De este modo, *tradición y modernidad definen la esencia de las manifestaciones culturales desarrolladas en Canarias* [1].

Los ideales ilustrados llegaron a Canarias favorecidos por unas circunstancias coyunturalmente especiales y favorables. Finalizados los conflictos bélicos en Europa se restablecían las operaciones mercantiles. El tráfico se canalizaba desde los embarcaderos de las principales ciudades marítimas. Desde estas fechas, las capitales canarias se afanaron por

[1] F. J. Galante Gómez, «Tradición y modernidad. La arquitectura canaria del siglo XVIII y su espacio urbano», en *Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 277-294.



Ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Grabado de J. J. Williams. Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

equipar con infraestructura portuaria sus habituales fondeaderos. Se perseguía a través de la superioridad en la función portuaria, la hegemonía en lo socioeconómico, político y cultural. La pugna entre las ciudades más importantes del momento, (La Laguna, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria) no fue, por tanto, gratuita, pues la preeminencia aseguraba beneficios económicos y materiales que repercutirían en la prosperidad de la ciudad [2].

En esta centuria quedó confirmada que la ciudad de La Laguna, como comentaba el marqués de Villanueva del Prado al también ilustrado extranjero Ledru, *está viviendo momentos de decadencia* [3]. Santa Cruz de Tenerife se convertía en el centro económico de las islas, canalizando el tráfico comercial a nivel nacional e internacional.

Los hechos que explicaron la expansión de la futura ciudad capitalina fueron los siguientes: en primer lugar, la pérdida definitiva del mercado vitícola en el norte de la isla y la destrucción del puerto de Garachico en 1706, a causa de una erupción volcánica; en segundo lugar, la decisión del marqués de Valhermoso y primer comandante General de Canarias, Lorenzo Fernández de Villavicencio, de trasladar la sede de la capitanía de La Laguna a Santa Cruz en 1763, con el consiguiente trasvase de poderes administrativos y militares a la ciudad; por último, la victoria conseguida ante la escuadra del almirante Nelson en 1797, obteniendo el título y privilegio de la *Muy Leal, Noble e Invicta Villa, Puerto y plaza de Santa Cruz de Santiago de Tenerife*, es decir, adquiriendo el privilegio de villa exenta, con la consiguiente independencia administrativa.

En Santa Cruz de Tenerife, hacia 1729, el ingeniero militar Miguel Benito Herrán proyectó un *pedazo de muelle* [4] aprovechando la escollera

[2] F. Martín Galán, *La formación de Las Palmas: ciudad y puerto. Cinco siglos de evolución*, Edita Junta del Puerto de la Luz de Las Palmas, Gobierno de Canarias, Cabido Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pp. 111-112.

[3] E. Romeu Palazuelos, *La tertulia de Nava*, La Laguna, Tenerife, 1977, p. 18.

[4] A. Cioaranescu, *Historia del puerto de Santa Cruz de Tenerife*, Islas Canarias, 1993. M.I. Navarro Segura, «El puerto de Santa Cruz de Tenerife», en *Homenaje a Emilio Alfonso Hardisson*, Artemisa ediciones, 2005, pp. 421-441.

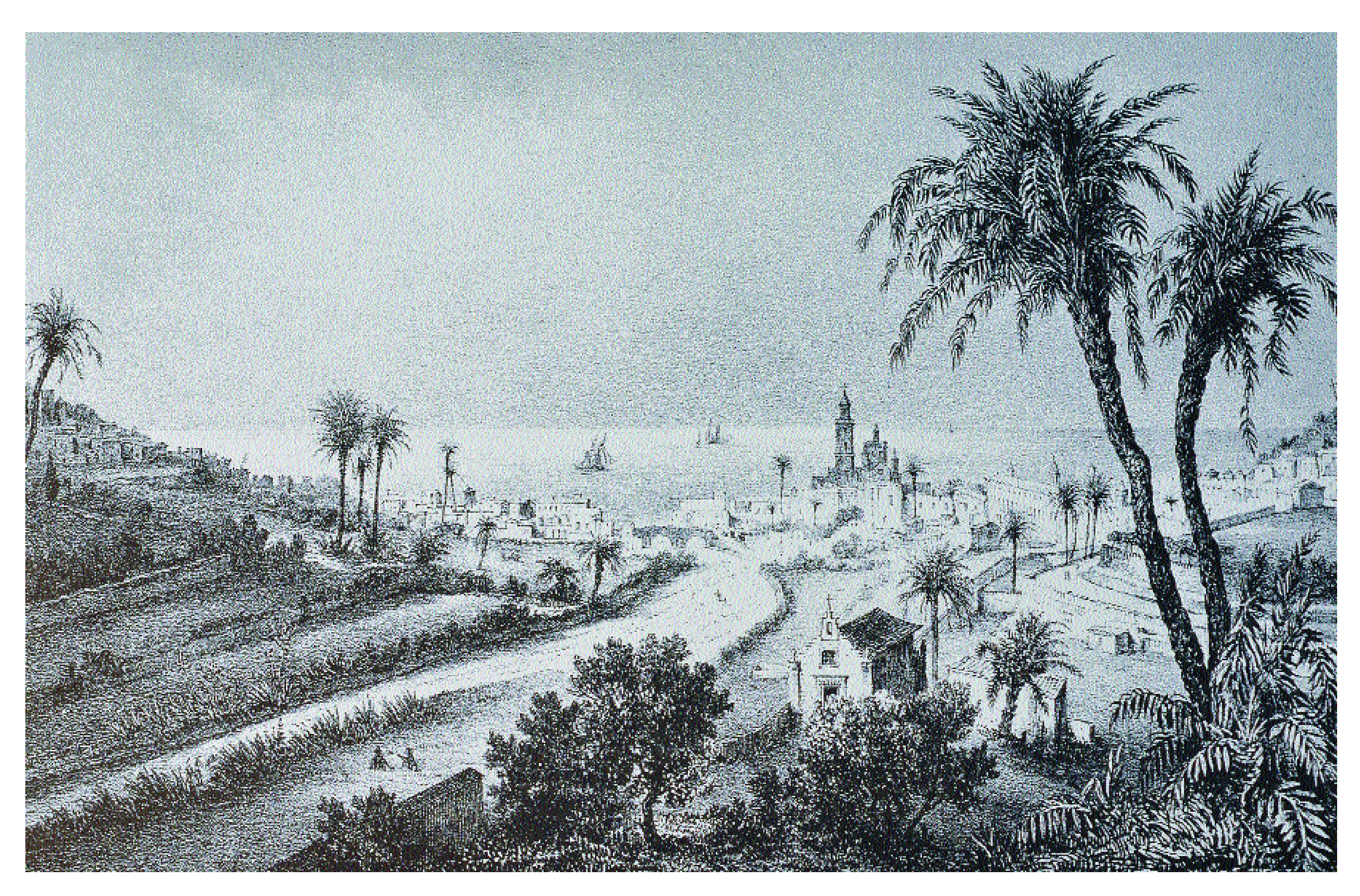
natural a pie del Castillo de San Cristóbal. Se presentaba como alternativa al viejo muelle y caleta de Blas Díaz, operativa con dificultades hasta finales del siglo XVII (abrigo insuficiente, entrada difícil a causa de los vientos dominantes, dificultad en la carga y descarga de mercancías). El proyecto no prosperó pero sirvió de base al que más tarde redactó y ejecutó el ingeniero militar Antonio Riviere, encargado de las fortificaciones de las islas.

Mayores obstáculos tuvieron las autoridades de Las Palmas de Gran Canaria para hacer realidad su plan de progreso. Por un lado, la ausencia de comercio marítimo intenso; de otro, la carencia de recursos y de fuentes de financiación, y por último, la negativa del entonces comandante general de estas islas, Miguel de la Grúa Branciforte, a poner en ejecución un proyecto de muelle para la isla, provocó que la futura ciudad capitalina se hallara en situación de inferioridad. No obstante, habría que señalar los esfuerzos que hacia 1789, el ingeniero de marina Rafael Clavijo realizó para que se aprobara el proyecto de puerto en la caleta de San Sebastián, lo que sucedería en la centuria siguiente.

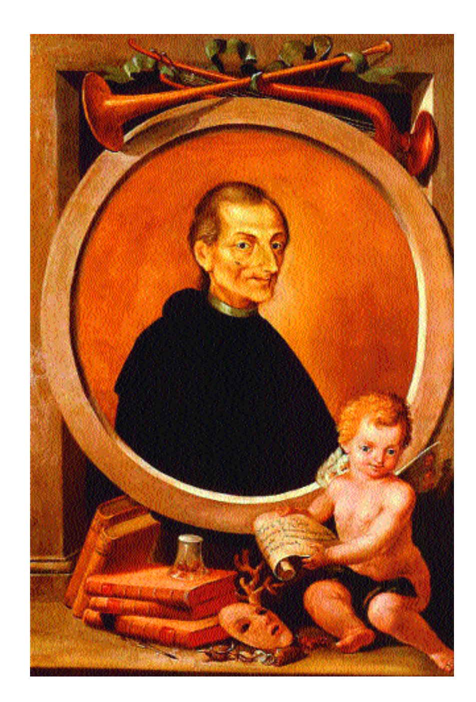
Las limitaciones que presentaban las nuevas radas y las viejas escolleras no fueron estorbos para impedir que arribaran barcos procedentes de Europa, sobre todo de Inglaterra y Francia, que no sólo aportaban productos para subsistir sino también obras de arte y sobre todo, libros, compendio de nuevas ideas. Los libros eran pues, el principal vehículo de transmisión de los ideales de la Ilustración. Estos libros perseguidos y prohibidos por el Tribunal de la Santa Inquisición hablaban de nuevos valores: tolerancia, razón, libertad… Libros de Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro que critican sin piedad las supersticiones que contradicen la razón, la experiencia empírica y la observación rigurosa y documentada, de Rousseau, Voltaire, Addison, Locke, Goethe, Berti, Rizzi, Verney… de filosofía, ciencia, literatura… ingleses, franceses, italianos, portugueses…

Los principales receptores de estas publicaciones eran aquellas familias que estaban imbuidas de las nuevas ideas, y que controlaban el mercado exterior. La Inquisición, a pesar de la estrecha vigilancia y persecución a los grupos de librepensadores, no pudo frenar el recuperado y fructífero comercio de los vinos porque hubiera mermado las rentas de la Corona.

Estos libros fueron la base para la formación de una generación de intelectuales, religiosos o laicos, científicos y humanistas, como el religioso José Viera y Clavijo, ilustrado por excelencia, que intentó compatibilizar su religión con su espíritu liberal. El obispo Verdugo, también ilustrado, decía de él *que traduce a Voltaire y a Cristo reza*. A este grupo de ilustrados pertenecían Cristóbal del Hoyo Solórzano, vizconde del Buen Paso y marqués de San Andrés, educado en Francia e Inglaterra, Juan de Iriarte, condiscípulo de Voltaire, Tomás de Iriarte, José Clavijo y Fajardo, Agustín de Betancourt, el obispo Tavira, Servera, Verdugo, Diego Nicolás Eduardo… Una extensa lista compuesta por miembros pertenecientes a las clases privilegiadas de la sociedad y de diferente oficio, pero adeptos a las ideas modernistas llegadas de Europa.



Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Grabado de J. J. Williams. Biblioteca de la Universidad de La Laguna.



Retrato de José Viera y Clavijo. José Ossavarry y Acosta, 1812. (Foto cedida por Sebastián Hernández)

Estas publicaciones se custodiaban en las bibliotecas de las familias nobles y burguesas; otras pertenecían a diversas órdenes religiosas como la de los dominicos y agustinos en La Laguna. Algunas fueron incluso censuradas por el tribunal de la Santa Inquisición, como la del marqués de Villanueva del Prado al que se le incautó *(…) una biblioteca de 2.000 volúmenes entre los que están los mejores libros franceses* [5], aunque fue recuperada más tarde por la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Las nuevas ideas fueron debatidas en las Tertulias organizadas por los ilustrados. En estos nuevos saloncitos se leían libros llegados de Europa y se cuenta que el marqués de San Andrés delante de sus tertulios *(…) sacó de de la amplia faldriquera de su casaca, un libro pequeño con tejuelos amarillos. –me lo acaban de traer del Puerto de la Orotava; ha llegado barco inglés…–Sonrisas… el libro corre de mano en mano…* [6] y se debatía de todo.

> […] sin dejar de apasionarse por el gusto e influencias de la enciclopedista Francia, la burguesía comercial cifraba todas sus aspiraciones sociales en poder concurrir a las animadas tertulias que reunían en sus correspondientes salones a los Generales o los demás altos funcionarios. En tales reuniones se bailaba, se comía y hasta se murmuraba a la vez que se comentaban las noticias tardías que proporcionaba la escasa correspondencia que traían las embarcaciones procedentes de Europa, buques que por lo regular, seguían su rumbo hasta América [7].

Significativa es también la apreciación de la hermana de Viera y Clavijo, que pudo […] *captar lo que significa la Ilustración, no a través de los libros, muchos de ellos en inglés o francés […] sino mediante la relación coloquial, el diálogo con los sectores cultos del momento en Tenerife* [8].

La tertulia constituía un foco intelectual que contribuía a la difusión de las ideas ilustradas y a impulsar los cambios de mentalidad. Sus miembros se oponían a la hegemonía ideológica de las órdenes religiosas, combatían el fanatismo y la superstición. Eran proclives a innovaciones de tipo educativo y científico, a modificar las costumbres, rituales y prácticas tradicionales, pero no llegaron a plantear reformas sociales, aunque si aliviaron tensiones, porque ello hubiese cuestionado su protagonismo en la sociedad, es decir, hubiera modificado sus privilegios de clase.

La tertulia contó con la oposición de los sectores más reaccionarios y tradicionales. En alguna ocasión se llegó a insultar a los tertulianos como Académicos de la Sociedad del Infierno. Viera, que participó en la Tertulia de La Laguna, y más tarde en la de Las Palmas, respondió con la obra *Catecismo de Don Fulano* donde exponía el programa ideológico del catolicismo ilustrado, que perseguía armonizar razón y fe, o dicho de otra manera, cristianizar la filosofía racionalista. En su *Historia de Canarias* llegó a criticar las apariciones de las Vírgenes isleñas y el perseguido sudor del cuadro de San Juan de la iglesia de la Concepción de La Laguna [9].

Existieron tertulias en las ciudades más «cosmopolitas» como en La Laguna, la Tertulia de Nava y Grimón; en el Puerto de la Cruz, las Tertulias de los hermanos Iriarte, y en Las Palmas de Gran Canaria, la de

[5] E. Romeu Palazuelos, *La tertulia de Nava*, *op. cit.*, p. 18.

[6] *Ibídem*, pp. 61-65.

[7] D. Darias y Padrón, «Costumbres e ideales de Santa Cruz de Tenerife en el siglo XVIII», *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, nº 17/24, año 1928-29, pp. 168-180.

[8] M. C. Fraga González, «María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados en Canarias», en *Museo Canario*, núm. XLVII, 1985-86-87, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 319-333.

[9] Sobre la ilustración en Canarias veáse M. Hernández González, *La Ilustración*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1988; «La Ilustración», en *Historia de Canarias,* Editorial prensa Ibérica, Valencia, 1991, pp. 581-596.

Viera y Clavijo y la de Martínez Escobar. Su época de apogeo fue entre 1763 y 1767. En la década siguiente, fueron reemplazadas por las Sociedades Económicas Amigos del País.

Estas Sociedades Económicas se convirtieron en el instrumento por excelencia para difundir *las luces y fomentar el desarrollo de la economía* [10]. En Canarias, como en otras provincias peninsulares, la nobleza y el clero perseguían mejorar la agricultura e instruir a los labradores con objeto de que se cultivase mejor la tierra, aumentase la producción y por consiguiente, los ingresos. Se llegaron a crear cuatro asociaciones entre 1776 y 1777, en Las Palmas de Gran Canaria, en San Sebastián de la Gomera, en La Laguna y en Santa Cruz de La Palma. Entre sus fundadores hallamos diferencias, por ejemplo en Las Palmas, la mayoría de sus socios pertenecían al clero, mientras que en La Laguna sus miembros eran fundamentalmente grandes propietarios. Todas querían promover lo educativo y lo económico, pero podían existir perspectivas diferentes adaptándose a las singularidades socioeconómicas de cada isla. En Las Palmas hubo una preocupación especial por introducir la barrilla en el comercio exterior con Inglaterra, así como por la pesca en el norte de África. Los contertulios de Nava y Grimón, estaban interesados por asuntos de tipo económico (el reparto de baldíos, el libre comercio y la creación de los primeros talleres de hilatura de seda y cerámica) y por cuestiones de tipo social (reprimir la vagancia, la mendicidad, y crear hospicios para la reeducación) [11].

La vida de la Económica de La Palma y de La Gomera fue más corta pero siempre se encaminó al desarrollo de la economía y la educación. No obstante, los ideales de estas agrupaciones sucumbieron a principios del siglo XIX porque descubrieron que ni la educación, ni la ciencia, ni el progreso social son suficientes para reformar la sociedad.

Los grupos ilustrados manifestaron su espíritu crítico a través de la prensa manuscrita e impresa en la segunda mitad del Setecientos, así como también mediante panfletos y folletos divulgativos [12]. Viera y Clavijo fue el primer impulsor de la prensa en Canarias. Hacia 1758-59, fundaba el *Papel Hebdomadario* y en 1764 *el Síndico Personero General.* Aunque del primero no se conservan originales, es probable que, como en el segundo, abogara por las mejoras docentes, la creación de escuelas y por el estudio de disciplinas científicas según el espíritu racional imperante. En el *Personero* propuso la creación de un seminario en matemáticas, geometría, música, astronomía, geografía…(nobles artes que deberían dominar los futuros arquitectos e ingenieros), también la creación de una clase de gramática española recomendando los método del jansenista Carlos Rollin y la introducción del catecismo del cardenal André de Fleury, traducido en 1718.

En 1765, el notable ilustrado fundó el último periódico manuscrito, la *Gaceta de Daute* donde con el seudónimo de Diego Pun firmó artículos con cierta ironía contra la sociedad de la época.

Por estas fechas, se publicó el *Correo de Canaria* (6 números en 1762), periódico cuanto menos interesante porque su fundador, anóni-



Edificio de la Real Sociedad Económica Amigos del País. Fachada y escultura Viera y Clavijo, en Las Palmas de Gran Canaria.

[10] G. Anes, *Economía e ilustración en la España del siglo XVIII,* Ed. Ariel, Barcelona, 1981, p. 22.

[11] M. Hernández González, *La Ilustración*, *op. cit.* pp. 39-42. Veáse, E. Romeu Palazuelos, *La Económica a través de sus actas (1776-1800)*, La Laguna, 1970; *Ídem*, *La Real Sociedad Económica Amigos del País de Tenerife.* Las Palmas, 1979; C. García del Rosario, *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776-1900),* Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

[12] Veáse J. A. Yanes Mesa, *Historia del periodismo tinerfeño (1758-1936),* Centro de la Cultura Popular Canaria, 2003, pp. 53-75. O. Negrín Fajardo, «Un proyecto ilustrado de transformación de la realidad educativa canaria: el «Síndico personero» de Viera y Clavijo.», en *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990),* Las Palmas de Gran Canaria, 1992, tomo XI, pp. 919-945.

N. I   1

SEMANARIO MISCELÁNEO

ENCICLOPÉDICO ELEMENTAR, ò Rudimentos de Artes, y Ciencias, adaptado en lo Militar al locál de las Islas de Canaria, con su Descripcion, Conquista, y otras Noticias històricas, y memorables, asì de los Generales, Obispos, y demas Magistrados que hay, y há habido en ellas, como de los Titulos, Casas, y Personas Ilustres en Armas, Letras, y Virtud, recopilado todo delos mejores Autores, y dispuesto en Obra Periòdica

Por el Teniente-Coronél

D. ANDRÉS AMÁT DE TORTÓSA

Comandante de Ingenieros en esta Provincia, y Sòcio de Mérito de la R. Sociedad de Amigos del Paìs de Tenerife.

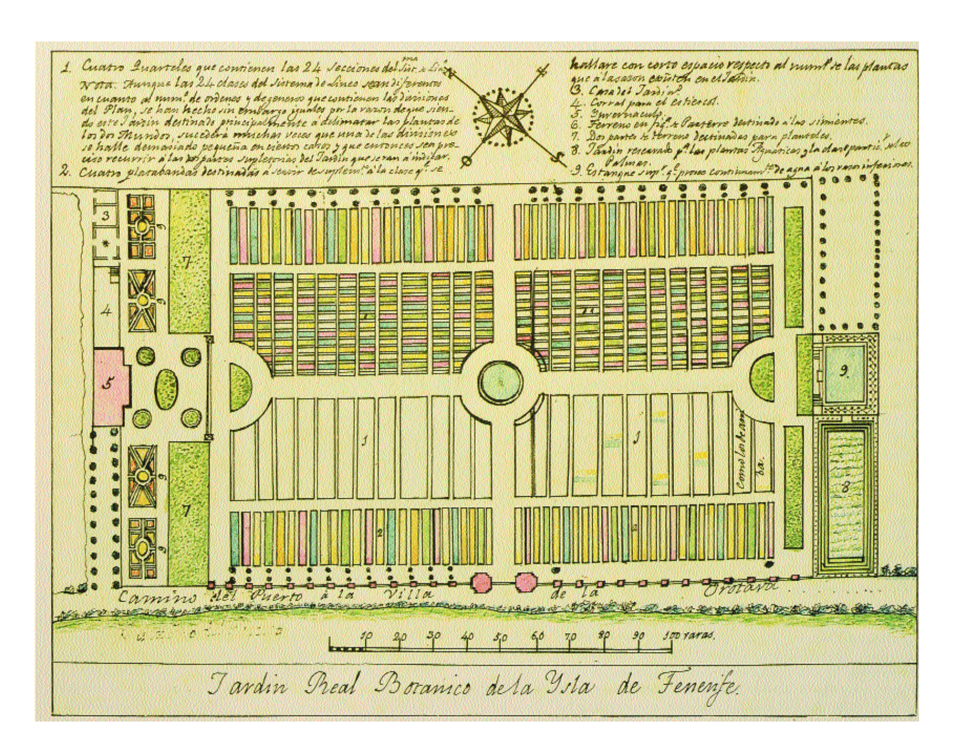
IDÉA DE LA OBRA

Muchas veces he pensado poner en orden los Apuntes sobre varias materias de erudicion que en diversas Miscelàneas conservo, y aun de algunas particularidades de estas Islas, en que hace diez años que trabajo. Mi natural desconfianza me detubo; pero considerando, que aunque haya bastantes de poco mérito, contienen otras cosas, no de las mas vulgares, que pueden dar alguna tintura, ò idéa à algunos Oficiales de Milicias, ò Caballeros particulares, que no hayan cursado estudios, y al mismo tiempo asuntos adaptables al locàl de esta Provincia, que requiere en todo un sistéma particular; me he determinado à irlos publicando, por creer, sino me engaña el amor propio, hago algun servicio al Público. Estoy condolído de que en un terreno ingenioso, y de sobresalientes talentos como es el de estas Islas,

Periódico *Seminario Misceláneo Enciclopédico elemental.* Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

mo, debía sentir admiración por Inglaterra, pues proponía reanudar las relaciones con dicho país e imitar su pluralismo político y su política económica liberal.

Hacia 1781 ve la luz el *Seminario Misceláneo Enciclopédico Elemental*, el último periódico de la centuria pero el primero impreso en la recién adquirida imprenta de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Su director, el militar e ingeniero Amat de Tortosa, seleccionaba para la élite ilustrada isleña, noticias científicas y literarias que manifestaban su talante racional y liberal.



Planta del jardín Botánico de las Islas Canarias. Antonio Pereira, 1850 ca.

Los eruditos de finales del Setecientos mostraron gran interés por la ciencia y la técnica. Agustín de Betancourt se define como prototipo de aristócrata preocupado por los adelantos científicos. Algunos ilustrados presumían de tener en sus casas gabinetes de historia natural y de la amistad con estudiosos extranjeros como Humboldt, Ledru, Gros, Broussonet… En este contexto se inscribe igualmente el interés por la creación del Jardín Bótánico de La Orotava. A imitación del Jardín Botánico de Madrid, que Carlos III había trasladado al Paseo del Prado, se fundaba hacia 1791, el jardín de La Orotava, bajo la dirección del marqués de Villanueva del Prado.

El mencionado ilustrado reclamó en varias ocasiones a la Corona la presencia de un jardinero experto en botánica, lo que ponía de manifiesto que este jardín no sólo era un reducto donde se cultivaban y aclimataban plantas procedentes de Asia y América sino también un lugar de estudio y de investigación [13].

En este ambiente se renovó la arquitectura y el urbanismo. Hasta 1770 se respetó la tradición constructiva (soluciones mudéjares en edificios religiosos y civiles), se crearon las iglesias abovedadas de estilo barroco, y en el último tercio del siglo, y en edificios vinculados al poder civil y religioso, o en inmuebles ubicados en espacios de gran repercusión social e ideológica, se comenzó a adoptar el Clasicismo. Igualmente, el marco urbano experimentó remodelaciones que constituían fiel reflejo de las medidas ilustradas favorecidas por el monarca Carlos III, que a su llegada a Madrid, propició el cambio de imagen de la ciudad adoptando una máscara clasicista [14]. El embellecimiento de la capital repercutió en el resto del país, donde las minorías ilustradas

[13] V. Rodríguez García, «La historia del Jardín botánico de Tenerife en el siglo XVIII. Las fuentes documentales del A.G.I. de Sevilla», en *Actas del II coloquio de Historia Canario-Americana (1977),* Las Palmas de Gran Canarias, 1979, pp. 323-382.

[14] C. Sambricio, «El urbanismo de la Ilustración 1750-1814», en *Vivienda y urbanismo de Europa*, Banco Hipotecario, Barcelona, 1982, pp. 139-156.

asimilando una estética racionalista, plantearon una revisión de la tipología y lenguajes arquitectónicos y del marco urbano que las enmarcan.

En la primera época, la arquitectura está vinculada a unos artesanos que carecían de formación y que intervenían respetando la tradición constructiva pero sin normativa oficial que regulara su actuación. En la segunda etapa, y de la mano de los ilustrados y de las Sociedades Económicas, se llegó a fomentar la formación en la Academia, recordemos la creada en Las Palmas y dirigida por Diego Nicolás Eduardo y la Escuela de Dibujo instaurada por la Real Sociedad Económica de Las Palmas, en 1768. En La Laguna, la Real Sociedad Económica tenía el proyecto de crear una academia en una sala de la casa de los jesuitas a la que debían acudir todos los artesanos del lugar. No se crearía hasta la centuria siguiente [15]. Además, en la definición del nuevo lenguaje desempeñó un papel importante la llegada de ingenieros militares y de arquitectos. A Canarias, los primeros (Francisco Lapierre, Andrés Amat de Tortosa, Semper, Hermosilla…) llegaron a lo largo del Setecientos, mientras que se esperó casi un siglo para recibir al primer arquitecto titulado, Manuel de Oraá [16].

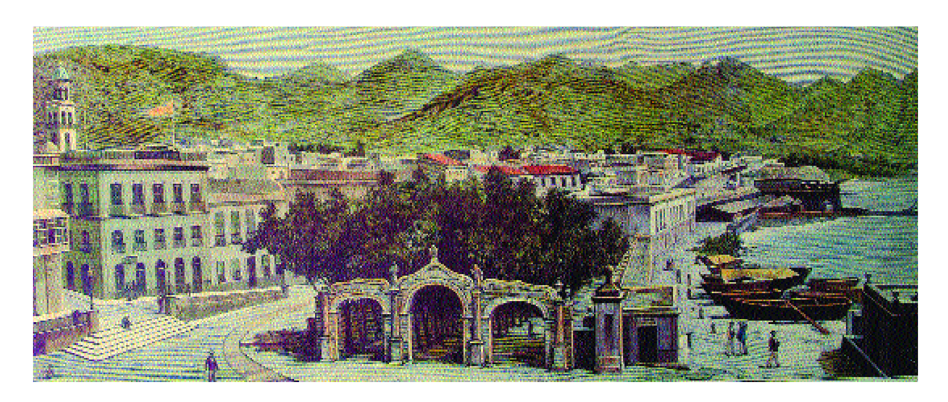
Las principales intervenciones urbanísticas y arquitectónicas tuvieron lugar en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria, ciudades costeras que reclaman una renovación del tejido urbano remozando su puerto y entornos. No obstante, hay que señalar que los promotores del nuevo ideario y los artífices de la reforma difieren en las futuras capitales canarias. En Santa Cruz de Tenerife, la nueva dimensión política, socioeconómica y administrativa generada en la segunda mitad de la centuria, posibilitó que los poderes representativos de la ciudad —militares, nobles y burguesía extranjera y local— aceptaran los ideales clásicos en un intento de emular a los países más cultos y libres de Europa. En Las Palmas de Gran Canaria, […] *la ausencia, por un lado de comercio marítimo fluido e intenso […] y de otro, de la actividad de ingenieros militares, generó que las nuevas experiencias arquitectónicas y urbanísticas recayeran en los miembros del clero que se preocuparon de las mejoras de la ciudad* [17]. De hecho, el principal foco de la ilustración de Las Palmas fue el seminario conciliar, fundado en 1777 por el obispo Juan Bautista Servera con ayuda del cabildo catedralicio. Entre sus miembros, que desterraban el monopolio de la escolástica y profundizaban tanto en teología como en física experimental, se encontraban Joaquín de Herrera de la Bárcena, hombre *culto y puesto al día en las trincheras más avanzadas del campo teológico* [18]; el obispo Tavira, tachado de jansenista, *hereje y cercano al cima* y el obispo Verdugo cuya labor se dejará sentir en el siglo XIX. Estos miembros del clero con el apoyo y colaboración de los corregidores José Eguiluz y Vicente Cano, fueron los artífices más notables de la renovación teológica y educativa, de la promoción de obras de infraestructura urbana, de mejoras sociales y económicas, y en definitiva, de la renovación de la imagen de la ciudad grancanaria.

[15] F. Martín Rodríguez, *Arquitectura doméstica en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1978, p. 55.

[16] AA.VV., «Manuel de Oraá, primer arquitecto provincial de Canarias», en *Revista Basa*, núm. 3, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985. Sobre el papel del arquitecto, atribuciones y formación teórica, véase F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 46-53. A. Darias Príncipe, *Arquitectura en Canarias, 1777-1931*, Centro de la Cultura Popular Canaria, tomo IV, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

[17] F. J. Galante Gómez, «La arquitectura canaria del siglo XVIII…», art. cit., p. 284.

[18] J. A. Infante Florido, «El obispo Tavira en Canarias 1791-1796», en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977),* Las Palmas de Gran Canaria, 1979, tomo II, pp. 173-223.



Vista de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y sus cercanías, en *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, 1883. Dibujado por Manuel Nao y grabado por Bernardo Rico.

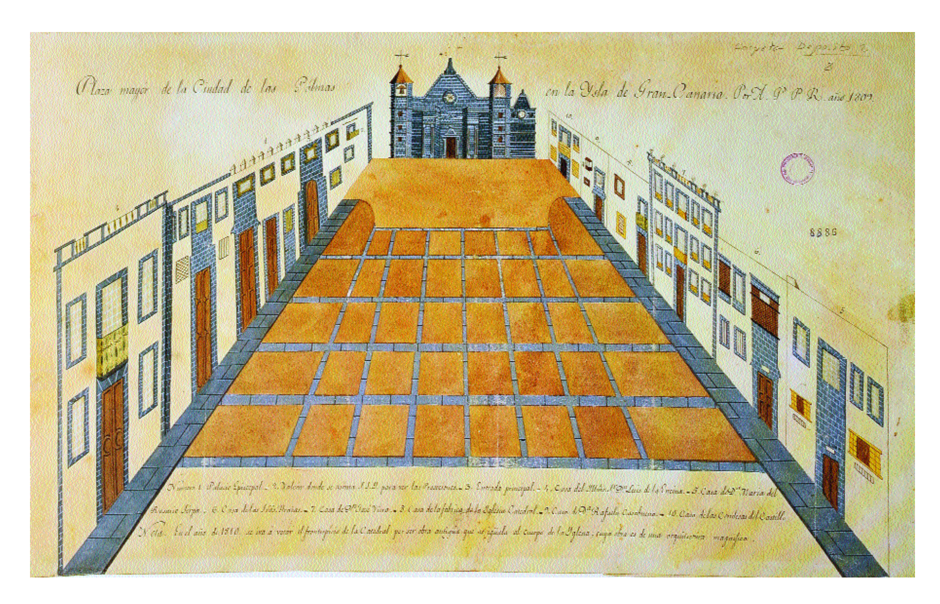
En Santa Cruz de Tenerife, los ingenieros militares diseñaron una ciudad con fachada abierta al mar al proyectar la alameda del Marqués de Branciforte o de la Marina, paseo que *reflejaba el concepto ilustrado de la ciudad hermoseada, caracterizada por la grata relación entre la naturaleza y el mundo urbano*[19]. El mencionado paseo ubicado en las proximidades del puerto, y concebido como solaz y esparcimiento de los amantes de la naturaleza contribuía asimismo a dignificar la entrada de la población. El acceso al paseo a través de una gran puerta monumental, con triple arcada y adornada con columnas y escudo real, recordaría al esquema de las arquitecturas efímeras, que basándose en el concepto de ornato se levantaron en época de Carlos III para ennoblecer los accesos a la ciudad.

Igualmente, en la etapa del corregidor José Eguiluz, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria se trazó un paseo paralelo al mar, el paseo Nuevo, desde la calle de la Carnicería hasta el castillo de Santa Isabel. Más tarde, en época del corregidor Vicente Cano se iniciaron las obras de acondicionamiento de la alameda vieja, sobre los terrenos del actual parque de San Telmo.

En la ciudad de La Laguna, principal urbe del Archipiélago hasta el siglo XVIII, y centro ilustrado por excelencia, las intervenciones fueron menos cuantiosas y significativas, pues a partir de la segunda mitad del Setecientos, como ya hemos señalado, comenzaba su decadencia política, administrativa, y también, socioeconómica. Aún así celebró con todo boato y magnificencia la proclamación de Carlos III como rey. La Laguna aseó sus calles, pintó sus viviendas y llegó a realizar monumentos provisionales con el objeto de celebrar la coronación del rey ilustrado, como el proyectado por el instruido José Viera y Clavijo, que pretendía ser un alegato político y triunfalista. Llegó a identificar al monarca con la figura de Hércules como en los programas iconográficos de la España humanista del siglo XVI, y al asociarlo con las figuras de Ceres, Triptolomeo y Baco parecía estar exigiendo una política de libertad y de mejoras en la agricultura y en el comercio, que beneficiara tanto la producción de granos como de vinos, dos pilares básicos de la economía canaria hasta el momento.

Los ilustrados asistentes a la Tertulia de Nava y Grimón también defendieron la incorporación de la naturaleza en la población y por ello

[19] F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico..., op. cit.*, p. 32.



Plaza Mayor de la ciudad de Las Palmas. Antonio Pereira Pacheco y Ruiz, 1809.

hacia 1780 celebraron la traza de la alameda a la entrada de la población, desde la Cruz de Piedra hasta la ermita de San Cristóbal, posiblemente ornada con una escultura en mármol de Carlos III que por penuria económica no se ejecutó [20].

Espacios de gran repercusión social e ideológica son las plazas. En las principales ciudades canarias, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna y Santa Cruz de la Palma, la configuración de estos recintos con las representaciones enfáticas del poder (iglesia-ayuntamiento) se había producido a mediados del siglo XVI. A lo largo del siglo XVII y XVIII, este sitio urbano permaneció prácticamente inmutable.

En Las Palmas de Gran Canaria, la plaza de Santa Ana era plaza *religiosa, oficial y colonial* con edificios símbolos representativos del poder religioso y civil (Catedral, Obispado, Cabildo y Real Audiencia) además de lugar de comercio y abastecimiento de agua. Próxima a su definición hallamos la plaza de San Miguel en La Laguna, con las casas del cabildo, de los regidores, la ermita de San Miguel, la fuente de abasto y mercado.

También Santa Cruz de La Palma siguió teniendo a la plaza del Salvador, con la Iglesia del mismo nombre y el Ayuntamiento como espacio de gran repercusión ideológica.

En la definición de la fisonomía de esos recintos urbanos, nuevamente la ciudad de Santa Cruz experimentó el cambio más sustancial. Cercana al nuevo muelle y delante del castillo de San Cristóbal, se hallaba la plaza de la Pila, actual plaza de Candelaria. Se creó como una explanada para pasar revista a las tropas y ejercicios militares. A finales del siglo XVIII se convirtió en el centro neurálgico de la población. En ella se asentaron los poderes representativos de la ciudad: el militar, desde que en 1723 el marqués de Valhermoso, en calidad de comandante general se instaló en el castillo de San Cristóbal; el administrativo, con la edificación de la Administración de la Real Renta del Tabaco, la Aduana y la Tesorería y el socioeconómico, con la residencia de familias

[20] M. C. Fraga Gonzaléz, *Urbanismo y arquitectura anteriores a 1800*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990, p. 17.



Maqueta de Santa Cruz de Tenerife, 1797 c. Museo Militar Regional de Canarias.

de comerciantes como los Rodríguez Carta. Su función se acercaba a la de plaza mayor, aunque el esquema de plaza colonial quedaba truncado al no tener representación el poder religioso.

La intervención en el tejido urbano se concluye con la renovación de las fachadas. La asimilación de un arte basado en los principios de la *razón*, *belleza* y *naturaleza* se mostró con mayor intensidad en la arquitectura de las casas privadas (en viviendas pertenecientes a una minoría elitista), y especialmente en las fachadas —esfera pública, social y representativa— *que adoptaron un revestimiento formal ligado al lenguaje del decoro*[21].

Las fachadas se modernizaron mediante la regularización de vanos y la elevación de parapetos que ocultaban las techumbres de tejas. Se trataba de negar los valores de la arquitectura vernácula, en un afán de modernización y equiparación con la sociedad privilegiada de Europa. Con frecuencia, se combinaba sabiamente la adopción del código clasicista en los paramentos exteriores, tanto de edificios religiosos como civiles con las soluciones mudéjares tradicionales en el interior.

El nuevo concepto del decoro generó una actividad constructiva encaminada al bienestar público. En este sentido se acometieron obras para la terminación del muelle en Santa Cruz de Tenerife y para mejorar la vieja escollera de Las Palmas de Gran Canaria, la red de abastecimiento de aguas, pavimentación o empedrado de las principales calles, edificios de interés general como hospicios y hospitales, cementerios, y la creación de una policía urbana para velar por el adecentamiento de la ciudad. En materia de defensa, en esta centuria, se construyeron torres troncocónicas como ampliaciones de las fortificaciones que desde siglos protegían la ciudad o castillos exentos como el de San José en Lanzarote.

[21] F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico...*, *op. cit.*, p. 33.

LAS CIUDADES CANARIAS EN EL SIGLO XVIII



Plano de la ciudad de Las Palmas en las Islas Canarias. Antonio Riviere, 1742 ca.

GRAN CANARIA

En la evolución urbana de Las Palmas de Gran Canaria, como en otras ciudades del Archipiélago, podemos distinguir a lo largo de la centuria dos etapas. La primera hasta 1770, época de estabilidad y de lentas transformaciones urbanas; la segunda, durante la fase de recuperación y saneamiento económico, en el último tercio del siglo XVIII, se caracteriza por las significativas intervenciones arquitectónicas, urbanísticas y de equipamiento patrocinadas por los grupos ilustrados de la ciudad.

A mediados del siglo XVIII, George Glas, distinguido promotor de las pesquerías canario saharianas, describía así a la urbe:

> (…) es grande y posee varios edificios hermosos, particularmente la catedral de Santa Ana, con muchas iglesias, conventos de frailes de distintas órdenes y de monjas. Las casas particulares son buenas en general, construidas todas de piedra. La ciudad está dividida en dos partes que se comunican por un puente, sobre un arroyuelo [22].

Esta explicación se corresponde con la cartografía trazada por los ingenieros militares Antonio Riviere y José Ruiz, en 1742 y 1773 respectivamente [23]. En el siglo XVIII, el perímetro urbano de la ciudad apenas había sufrido modificación. El crecimiento se opera sobre la misma superficie que ya ocupaba, es decir, en Vegueta y Triana, cuya densidad demográfica sí se incrementa [24]. Como en la centuria anterior, la población de menos recursos, se vio obligada a desplazarse hacia los suburbios de la ciudad oficial, asentándose en las laderas o escarpes de la misma, es decir, en la zona conocida como los Riscos. A mediados del siglo XVII, ya existían los barrios marginales de San Juan y de San Nicolás, que continuaron creciendo en el XVIII.

Estos suburbios se hallaban, uno a poniente de Vegueta y otro a poniente de la montaña de San Francisco, en Triana. El primero se creó teniendo como núcleo aglutinador la ermita de San Juan; el segundo erigió en su centro y en el siglo XVIII, la ermita de San Nicolás de Bari, ambas alejadas del centro representativo de la ciudad. La formación de estos barrios constituidos con viviendas humildes de aquéllos que se

[22] A. Herrera Pique, «Las Palmas de Gran Canaria vista por los viajeros extranjeros», en *Actas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, tomo II, pp. 149-217.

[23] Véase J. Tous Meliá, *Descripción Geográfica de las Islas Canarias* (1740-1743) de Don Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares. Museo Militar Regional de Canarias, 1997; J. Tous Melía, *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía,* Museo Militar Regional de Canarias, Casa de Colón, 1995, (con texto de A. Herrera Pique, «El desenvolvimiento histórico de Las Palmas de Gran Canaria y sus planos antiguos»).

[24] F. Martín Galán, «La ciudad de Las Palmas: trama urbana. Evolución. Situación presente», en *Actas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, tomo II, pp. 120-145.

vieron obligados a abandonar el centro de la ciudad, remozado tras la destrucción ocasionada por el ataque del pirata holandés Van der Does en 1599, nos confirma que en el siglo XVIII existió segregación social del espacio urbano: Vegueta, configurada como centro oficial y episcopal, núcleo de asentamiento de la aristocracia terrateniente; Triana, al otro lado del Guiniguada, sitio de agricultores y comerciantes, y los Riscos, arrabal popular. Cuando Leopold Von Buch visitó la ciudad, la describió distinguiendo dos partes:

> La menor llamada Vegueta posee la grande y hermosa catedral gótica, la audiencia, el palacio episcopal y todas las casas de los canónigos, de los capitulares, y de los grandes propietarios de la isla (…) que en la otra parte de la ciudad, la Triana. En ésta se hallan reunidos los comerciantes, los artesanos y todos los que tienen que trabajar para ganarse la vida [25].

Hasta 1770, en el barrio de Vegueta, el principal acontecimiento con repercusión en la traza de la ciudad fue la construcción de la iglesia jesuita bajo la advocación de San Francisco de Borja, en la calle de la Vera Cruz. Esta suplantaba a un pequeño oratorio instalado en las casas particulares que el canónigo e inquisidor Andrés Romero había donado a la compañía. Más tarde, expulsados los jesuitas según decreto de Carlos III, el colegio jesuita se convirtió en residencia del seminario conciliar, a iniciativa del obispo fray Juan Bautista Servera. El seminario no sólo contribuyó al desarrollo cultural de Canarias, sino que sirvió de motor a la actividad urbana del sector.

Los dos barrios de la ciudad, Vegueta y Triana, se comunicaron a lo largo del Setecientos por un puente de madera, reemplazado en la época del obispo Verdugo por uno de sillería.

En Triana, tras el incendio que sufrió el convento de las claras y casas aledañas hacia 1720, se redefinió la manzana en la que se hallaba ubicado el mencionado cenobio, abriendo una nueva calle, al este del edificio. Asimismo, la calle mayor que ya se había prolongado hasta la ermita de San Telmo en el siglo XVII, puerta de entrada a la ciudad desde el mar, aumentaba la edificación a ambos lados de la vía. El barrio de Triana completaba además el equipamiento religioso con tres nuevas ermitas, la de San Nicolás, anteriormente mencionada en el barrio de su mismo nombre, la del Santo Cristo a poniente del convento franciscano y la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, que en 1773 se señalaba entre la ermita de San Telmo y de San Sebastián, localización poco probable por la escasez de terreno. En 1792 Luis Marqueli la identifica con la de San Telmo.

En la ciudad de Las Palmas, la infraestructura religiosa fue significativa, no sólo por la presencia de catorce ermitas distribuidas a lo largo de su perímetro urbano y zonas neurálgicas del interior [26], sino también por la presencia de seis conventos, tres en Vegueta, y tres en Triana, lo que la hacía acreedora del título de ciudad conventual hasta mediados del siglo XIX.

[25] A. Herrera Pique, «Las Palmas de Gran Canaria vista por los viajeros extranjeros», art. cit., p. 152.

[26] J. Tous Meliá, *Descripción Geográfica..., op. cit.*, p. 138.

Según los planos de 1742 y 1773, el equipamiento de esta ciudad se completaba con dos hospitales; el viejo hospicio de San Martín, construido en el siglo XV y la leprosería de San Lázaro, obra del siglo XVI, aislada del casco urbano. Asimismo se disponía de una dotación agrícola industrial representada por los terrenos cultivados en la vega de San José, de las «salinas perdidas» en la costa norte y de un molino en los arenales, en el borde de los cultivos que se extendían al pie de las colinas del actual Paseo de Chil. Finalmente, el perímetro urbano se cerraba con una importante infraestructura militar compuesta de muralla, reductos, baterías, plataformas, castillos y puertas. Es precisamente este anillo de fortificaciones, así como la disposición de los espacios y edificios más relevantes de la ciudad lo que explica que Las Palmas crezca de espalda al mar.

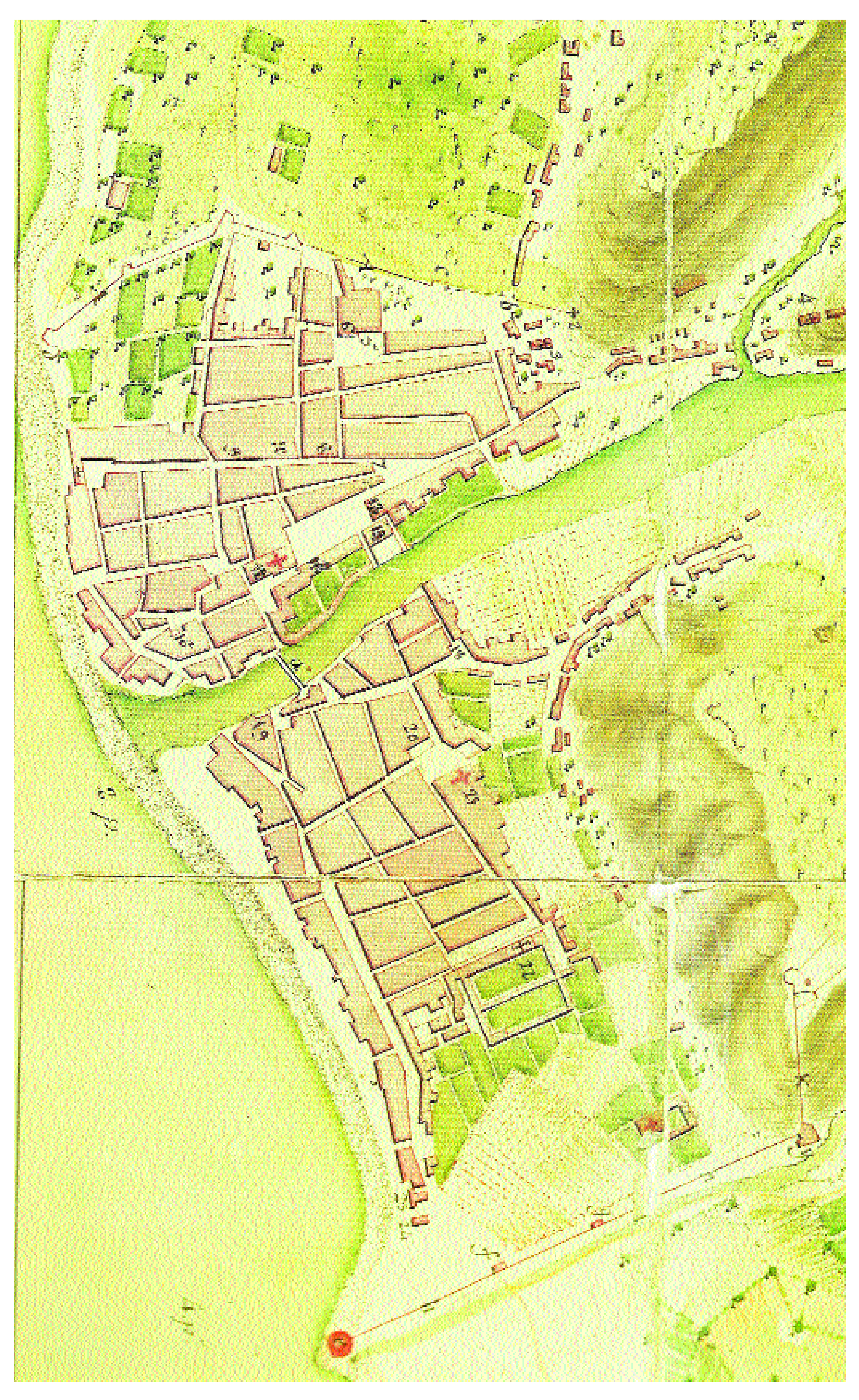
En el último tercio del siglo XIX se inicia la etapa de revitalización urbana vinculada al fenómeno de la Ilustración. El plano de Luis Marqueli de 1792 [27], heredero de los anteriores, sigue insistiendo en que el perímetro urbano de las ciudad de Las Palmas se mantiene intacto, aunque los barrios de los Riscos se consolidaron e incrementaron, apareciendo los suburbios de San José, San Roque, San Francisco y San Lázaro, ocupados por emigrantes procedentes de Lanzarote y Fuerteventura, así como del interior de la isla.

Las actuaciones urbanísticas más importantes están relacionadas con el equipamiento de la población. De la mano de los corregidores se procede a reparar y pavimentar las calles, a la conducción de agua corriente para toda la ciudad, al establecimiento de nuevos pilares de abastos, a la canalización de barrancos y a reparar las fortificaciones. Se iniciaron las obras de acondicionamiento de la alameda vieja en los terrenos del parque de San Telmo y se llegó a plantar arbustos en los Riscos. Proyecto frustrado, aunque planeado hacia 1788 por el ingeniero Rafael Clavijo, fue la construcción de un muelle en la caleta de San Sebastián o de San Telmo.

Los obispos ilustrados (Servera, Herrera y Verdugo) atendieron fundamentalmente las necesidades religiosas, sociales y culturales, promoviendo la construcción del nuevo hospital de San Martín, casas de misericordia, centros de instrucción y sobre todo, retomaron las obras de la Catedral de Santa Ana, con la llegada de Diego Nicolás Eduardo, lo que supuso el derribo de la vieja iglesia del Sagrario, a espaldas de la catedral y la revitalización de todo el sector.

En cuanto a los pueblos del interior de Gran Canaria, en el siglo XVIII siguieron prosperando, como lo demuestran los datos poblacionales y económicos, y las amplias calles, con nobles casonas y magnificas iglesias de las ciudades de *Teror*, *Telde*, *Guía* y *Gáldar*. Destacamos los entornos de la basílica del Pino, obra del ingeniero Antonio Lorenzo la Roche y de la iglesia de San Juan Bautista en Gáldar, obra de los hermanos Eduardo, el ingeniero Antonio José y el arquitecto Diego Nicolás.

[27] *Ibídem*, pp. 100-105.



Plano de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Luis Marqueli, 1792.



Plano de La Laguna. M. Le Chevalier,1779.

TENERIFE

La ciudad de San Cristóbal de La Laguna, *Noble, Leal, de Fiel y de Ilustre Historia*, fue el centro de las principales instituciones insulares hasta el siglo XVIII. A partir de 1723 se inició su decadencia en beneficio de Santa Cruz de Tenerife. El traslado del Capitán General, el marqués de Valhermoso, al futuro puerto capitalino, arrastró consigo a los principales organismos públicos, relegando a la ciudad de La Laguna a sitio de residencia de nobles y de comerciantes retirados, pero también de una élite intelectual que en torno a la Tertulia de Nava propició la llegada del fenómeno cultural de la Ilustración.

El viajero inglés George Glas la describía a mediados del Setecientos como una ciudad en la que no:

> (…) existe comercio ninguno ni ninguna clase de negocios, ya que la habita principalmente la gente acomodada de la isla, en particular los funcionarios de la Justicia, tales como el Corregidor y su teniente; los Regidores o el Cabildo; con el Juez de las indias, que preside en la Casa de la India, en la que se resuelven todas las cuestiones referentes a las Indias occidentales; también hay aquí un Oficio de la Inquisición, con sus propios funcionarios dependientes del Santo Oficio de la Inquisición de Gran Canaria. Aunque toda esta gente resida en ese lugar, la ciudad aparece, para un extranjero que pase por ella, como desolada y casi deshabitada, pues apenas se puede ver a nadie por las calles, en la mayor parte de las cuales se puede ver como crece la hierba [28].

Sin apenas actividad económica ni administrativa, la decadencia de La Laguna se refleja en su espacio urbano. La que fuera capital de Tenerife conserva el mismo perímetro urbano que ya nos describía Torriani en el siglo XVI [29]. No disponemos de representación cartográfica de la ciudad durante el siglo XVII, pero el plano de M. le Chevalier de 1779 nos permiten confirmar que la traza de la ciudad permanecía inmutable [30]. A lo largo del siglo XVI y XVII, la ciudad había acrecentado la densidad demográfica consolidando la ocupación de las manzanas y aumentando el número de plantas por edificación. Por el contrario, en las primeras décadas del Setecientos, el descenso de la población, la crisis económica y el traslado de los poderes representativos a la ciudad de Santa Cruz ocasionó el abandono de diferentes inmuebles y hasta se desmontaron edificios para vender sus materiales [31].

En lamentable estado de deterioro se hallaba la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción cuando en 1772 la visitó el obispo Servera y en 1781 la examinó el obispo Herrera. Los obispos ilustrados declaraban de urgencia la reconstrucción de la misma. La iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, quizás impulsada por la rivalidad de sus feligreses hacia los parroquianos de la Vera de Arriba, sufrió una importante transformación en la segunda mitad de la centuria. En la ampliación de la cabecera fue necesario ocupar una callejuela que había detrás de su ábside.

El listado de reconstrucciones de inmuebles laguneros no es amplio. Afecta sobre todo a edificios religiosos como el convento agustino, el

[28] George Glas, *Descripción de las Islas Canarias 1764*, Traducción e introducción por Constantino Aznar de Acevedo, Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1999, p. 78.

[29] A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, p. 355.

[30] M.I. Navarro Segura, *La Laguna 1500: la ciudad-república,* Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1999, p. 343.

[31] Ramón Pérez González, *Estructura urbana de La Laguna*, Tesina inédita, Universidad de la Laguna, 1970, p. 17.

franciscano y la ermita de San Miguel de los Angeles y alguna casona noble como el palacio de Nava; reformas propiciadas por un grupo social que controlaba la mayor parte del suelo, y por la tanto de la renta, y por una minoría que al amparo de la Ilustración quería favorecer un cambio de imagen en la ciudad. Precisamente de la mano de los ilustrados como el marqués de Villanueva del Prado y el marqués de San Andrés, y de la Real Sociedad Económica de Amigos del País creada en 1777, de la que eran director y censor los anteriores, se impulsó la creación de molinos y la sistematización del aprovechamiento agrícola en las afueras de la ciudad, con el fin de aumentar los beneficios en la agricultura, como se recoge en el documento de Chevalier; se procedió a la canalización de las aguas del Rodeo, a la pavimentación de sus calles, a ordenar los accesos y caminos vecinales y a introducir la naturaleza en la ciudad con la creación de una alameda al sur de población.



Plano del puerto de La Orotava. Antonio Riviere, 1741.



Plano de Garachico. Antonio Riviere, 1741.

La Orotava constituía el núcleo de población más importante después de La Laguna, puesto que ocupaba el segundo lugar en Tenerife en cuanto a densidad demográfica. Durante el siglo XVIII, el perímetro urbano permanecía estable y el conjunto urbano se consolidaba alrededor de la villa de Arriba y de la villa de Abajo [32]. Las intervenciones más relevantes están relacionadas con la reedificación por completo de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción y con la fabricación de la iglesia de San Juan del Farrobo. Los conventos de frailes y de monjas se habían erigidos en el siglo XVI y XVII, siendo objeto de ciertas reparaciones en el XVIII. Se completa su fisonomía urbana con las casonas señoriales que ubicadas estratégicamente nos permiten hablar de segregación social del espacio urbano; casas populares en la villa de Arriba que contrastan con mansiones señoriales en la villa de Abajo. Propio de finales del Setecientos y vinculado a la Ilustración hallamos la Hijuela del Jardín Botánico, fundada en 1788 con el fin de albergar las especies de flora autóctona que no podían desarrollarse en el Jardín Botánico del Puerto de la Cruz.

Garachico fue el gran puerto de la isla de Tenerife hasta que la erupción de 1706 destruyó el caserío y el muelle. El Setecientos fue un siglo de reconstrucciones. Su trazado se mantenía en semicírculo de este a oeste, cruzando sus calles por otras en sentido radial, de norte a sur [33]. A mediados de siglo, la ciudad había reparado y rehecho los edificios más significativos como la iglesia de Santa Ana, los conventos afectados y las ermitas diseminadas por su perímetro. Georges Glas la describía hacia 1764:

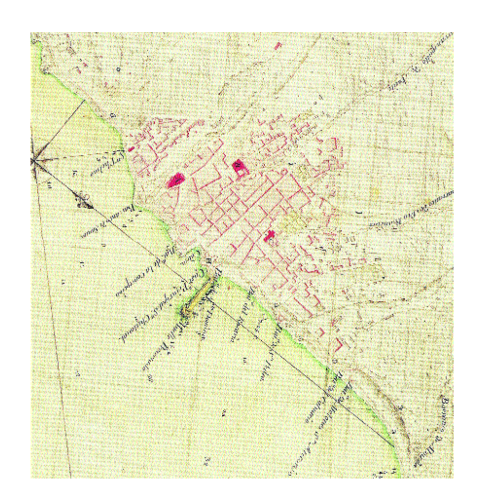
> […] es aún una ciudad de categoría, y bastante grande, con varias iglesias y conventos de ambos sexos. Se dedica a un pequeño comercio de vinos y aguardientes, que generalmente son enviados desde allí en barcos abiertos, a Santa Cruz o Puerto de la Orotava [34]

El Puerto de la Cruz, hereda de las centurias anteriores un núcleo poblacional dividido en dos barrios: la Hoya, al este, como asentamiento de un grupo social acomodado y de función comercial, y la

[32] J. Tous Meliá, *Descripción Geográfica..., op. cit.*, p. 124.

[33] *Ibídem*, p. 130.

[34] George Glas, *op. cit.*, p. 76.



Plano de Santa Cruz de Tenerife, su costa y sondeo con un muelle proyectado. Antonio Riviere, 1740.

Ranilla, al oeste, concebido como barrio de pescadores y marineros. El equipamiento de los sectores era diferente. En el primero, la iglesia matriz, con su plaza, los tres conventos y en el límite, la plaza del Charco. En la Ranilla las viviendas se hallaban en las inmediaciones del muelle. En el siglo XVIII, la presencia de comerciantes extranjeros la confirma como el primer centro comercial de la isla[35]. El viajero Ledru que visitó la isla en 1726 la definía como la *ciudad, la más comercial después de Santa Cruz, la mejor construida y la más agradablemente situada de la isla*[36].

Santa Cruz de Tenerife fue la ciudad que experimentó el cambio más notable a lo largo de la centuria. De esta manera pasó de ser un modesto núcleo urbano de pescadores y mareantes a convertirse en una urbe dinámica y moderna, rivalizando con La Laguna y Las Palmas.

El desarrollo urbano de Santa Cruz a lo largo del siglo XVIII se puede analizar a través de tres levantamientos cartográficos correspondientes a tres momentos claves en la evolución de la centuria. Nos referimos a los planos de 1740 de Antonio Riviere, de 1771 de Joseph Ruiz y el de 1780 de Chevalier [37].

El plano de 1740 nos señala que los límites del asentamiento urbano se expandían. El crecimiento parece seguir una doble dirección según dos ejes de coordenadas: el eje norte-sur, salvando los barrancos de Santos y del Aceite [38] y el eje este-oeste determinado por la prolongación de la calle del Castillo hasta las actuales Suárez Guerra y Juan Padrón. En esta vía comenzaban a asentarse las principales familias, subrayándose su carácter representativo. Entre el barranco de Santos y del Aceite, y con la lógica del aprovechamiento del espacio y la adaptación al terreno, surgía el barrio de Miraflores, con edificaciones dispersas y orientadas según la dirección este-oeste, la misma que los barrancos que la enmarcaban; se distinguen las trazas de las actuales calles de Ángel Guimerá, Puerta Canseco y Carmen Monteverde [39]. El barrio del Toscal, la primera expansión de la ciudad, se consolidaba entre los barrancos del Aceite y San Francisco. Sus principales calles, San José y Tigre (calle Villalba Hervás), se disponían en sentido paralelo a los accidentes topográficos, hasta la intersección con la calle del Norte (calle de Valentín Sanz).

El plano levantado por el ingeniero militar Joseph Ruiz, manifiesta la misma estructura urbana expresada en el anterior, destacando como elementos diferenciales: por un lado, el crecimiento de la población hacia el noroeste, a través de la calle de Pilar y en torno la parroquia del mismo nombre (levantada entre 1750 y 1755); y por otro, la aparición de los primeros caminos de herradura, cuyas trazas constituyen el origen de las principales vías de circunvalación de la ciudad (camino de los Pescadores, hoy avenida de Buenos Aires, camino de San Sebastián, al sur del barranco de Santos y paseo de los Coches, origen de la rambla del General Franco).

En el plano de Chevalier, los límites de la ciudad apenas presentan modificación: al este, la costa; al sur, el cauce del barranco de Santos; al norte, edificaciones aisladas en el barrio del Toscal y al oeste, la calle de

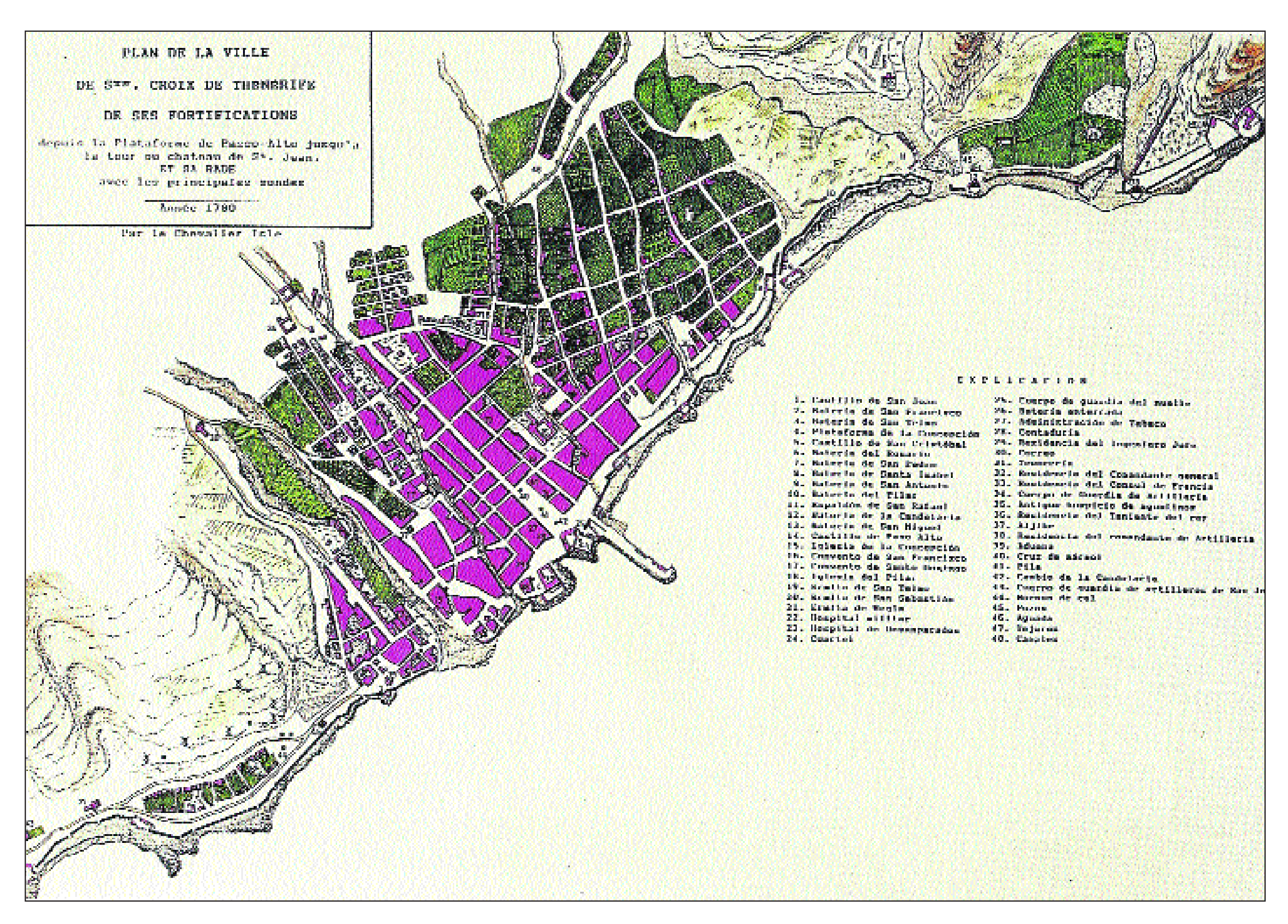
[35] Véase N. Barroso, *Puerto de la Cruz, La formación de una ciudad*, Puerto de la Cuz, 1997; AA. VV., *El puerto de la Cruz. De ciudad portuaria a turística,* Puerto de la Cruz, 2005.

[36] A. P. Ledru, *Viaja a la isla de Tenerife (1776),* La Orotava, Tenerife, 1982, p. 70.

[37] M. I. Navarro Segura, «El urbanismo moderno en Santa Cruz de Tenerife. Documentos », en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana,* Cabildo Insular de Gran Canaria,1988, tomo II, pp. 551-626. Carmen Milagros González Chávez, «La ciudad de Santa Cruz de Tenerife a través de su representación gráfica», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, Las Palmas, 2002, núm. 48, pp. 543-565.

[38] El barranco del Aceite aparece atravesado en 1740 por tres puentes a la altura de las actuales calles de Candelaria, Cruz Verde, y Nicolás Estévanez. El barranco de Santos estaba atravesado por un rústico y primitivo puente en las proximidades de la iglesia de la Concepción, construido a finales del siglo XVII y reparado en varias ocasiones en el siglo XVIII. En 1754, se construye el Puente Zurita, en el extrarradio de la población y necesario para acceder al camino de La Laguna.

[39] J. Domínguez Anadón y otros, *Construir la ciudad,* Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 31.



Plano de la villa de Santa Cruz de Tenerife y sus fortificaciones. M. Le Chevalier. Año 1780.

Méndez Núnez. La calle de San Roque, límite oeste de la calle del Castillo, en la trama de 1740 y 1771, marca el origen de una nueva retícula. La disposición de las parcelas en sentido perpendicular a la directriz de los barrancos obedecía a la lógica de la ordenación del terreno. Igualmente, la existencia de calles que se cortan en ángulos rectos presuponen una ordenación previa, es decir, la posibilidad de un crecimiento urbano dirigido, equiparable a los primeros ensanches sufridos por las ciudades españolas desde el siglo XVIII; ensanches concebidos como *la negación dialéctica del concepto urbano existente*[40] . En Santa Cruz hasta ahora se había experimentado un crecimiento urbano entendido como prolongación de sus principales calles, en un proceso de colonización netamente popular. Con la aparición de una retícula regular, comienza una opción de ciudad diferente a nivel formal, mediante la cual se podrá obtener en un territorio discontinuo una *ciudad continua, homogénea y legible*[41].

En la trama urbana de 1780 se observa una mayor dotación de tierras de cultivo en el sector comprendido entre el barranco de Guaite o San Francisco y el de Almeida, parceladas por calles (Santa Rosalía, San Francisco Javier, San Vicente Ferrer) y orientadas en la dirección de ambos accidentes geográficos. El autor representa gráficamente la infraestructura industrial de la población mediante molinos ubicados en el extrarradio, hornos de cal y canales de abastecimiento de agua. Igualmente se señalan edificaciones arquitectónicas y monumentos que pretenden dignificar la ciudad. En el siglo XVIII la consolidación del centro histórico produjo la lógica segregación social del espacio, reservándose la plaza de la Pila, la calle del Castillo y la cornisa Marítima para la nobleza y burguesía local, desplazando a los grupos sociales menos pudientes a los barrios de la periferia, Toscal y Cabo-Llanos.

Santa Cruz de Tenerife se convirtió en el Setecientos en una de las principales ciudades del Archipiélago, fruto de la intensa actividad comercial. Su puerto proyectado en 1729 según plan del ingeniero Miguel Benito de Herrán e impulsado por Antonio Riviere en 1740, atrajo consigo a comerciantes, militares y funcionarios. Estos eligieron como zona de asentamiento la plaza de la Pila y su entorno. En efecto, el antiguo llano para pasar revista a las tropas, después del incendio de 1727 se consolidó y embelleció como zona representativa de la ciudad. Su proximidad al puerto, lo convertía en el sitio idóneo para instalar la residencia del Capitán General, las oficinas del Estado y las residencias de los particulares que protagonizaron el comercio con Europa y América. Los comerciantes adquirieron los solares y reedificaron por completo las viviendas, atreviéndose algunos como la familia Rodríguez Carta, a modernizar su fachada anunciando el código clasicista imperante en Europa.

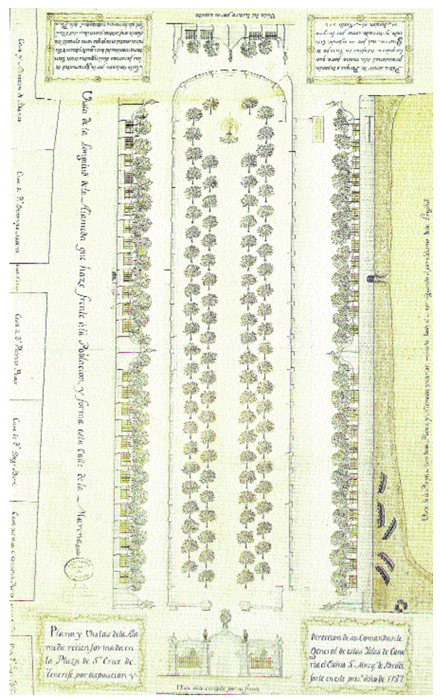
La plaza, además, fue adornada con dos monumentos escultóricos traídos de Italia a iniciativa del capitán Bartolomé Antonio Méndez Montañés: la cruz, símbolo de la ciudad, erigida sobre un pedestal de mármol, y el obelisco, que representa el triunfo de la Candelaria, donde

[40] Carlos Sambricio, «El urbanismo de la Ilustración 1750-1814», en *Vivienda y urbanismo de España,* Banco Hipotecario, Barcelona, 1982 p. 139.

[41] J. Domínguez Anadón y otros, *op. cit.*, p. 40.



Vista de la plaza de Candelaria hacia 1875.



Alameda de la Marina del Marqués de Branciforte. Amat de Tortosa, 1787.

cuatro reyes guanches rinden homenaje a la Virgen que sostiene al niño en sus brazos [42]. Llama la atención que no fueran esculturas profanas, que divulgaran en este espacio público las ideas ilustradas que parecían imponerse a finales de la centuria. Al contrario, son dos monumentos religiosos que exaltaban el triunfo del cristianismo y a la Virgen de Candelaria como patrona de Tenerife. El capitán, como otros ilustrados, disfrutaba del espíritu científico y racional de la ilustración (no olvidemos su colección de instrumentos físicos, cámara oculta, microscopio…), pero sin desvincularse de la Iglesia y de la pervivencia de temas iconológicos de carácter religioso.

La nueva actividad económica llevó a remozar todo el entorno del puerto. El ingeniero Francisco Álvarez Barreyro, recién llegado de México para reemplazar a Tiburcio Lugo, dirigía las obras de mejoras en el castillo de San Cristóbal y el ingeniero Antonio Riviere, además, planeaba regular la conexión puerto y ciudad con la construcción de una puerta a la entrada del mismo [43]. Asimismo, siguiendo los criterios estéticos de la Ilustración con los que comulgaban los nuevos promotores, se introducía la naturaleza en la ciudad en forma de paseos y alamedas. Hacia 1787 el ingeniero militar Amat de Tortosa construyó la alameda de la marina o del muelle [44] por iniciativa del marqués de Branciforte. Era un espacio reducido al que se accedía a través de una triple portada adornada con las esculturas alegóricas de la Primavera y el Verano, con cinco paseos de plátanos de líbanos y tamarindos en su interior, presididos por una fuente de mármol de Carrara, conocida como la fuente de los delfines; una plaza abierta a pesar de su enrejado de madera, de línea

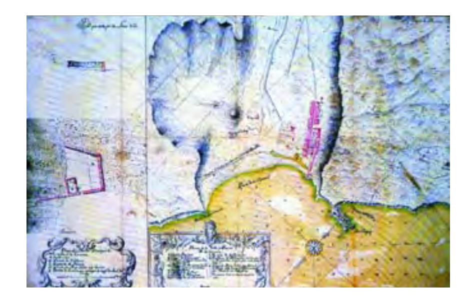
[42] La cruz, obra de Salvador de Alcaraz, fue donada en 1759. El *Triunfo de la Candelaria*, traído de Génova fue donado en 1773 y atribuido por Jesús Hernández Perera al escultor Bocciardo. Véase Jesús Hernández Perera, «Arte», en C*anarias*, Fundación Juan March, Editorial Moguer, 1984, p. 280.

[43] La puerta de conexión del puerto y la ciudad se conoce como la puerta de la Tierra. Se levantó en 1804, con pilares de canterías coronados por bolas y alineados a modo de paso fronterizo.

[44] Poggi y Borsotto, *Guía histórica-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife,* Santa Cruz de Tenerife, 1881, pp. 120-122.



Plano de la ciudad de Santa Cruz de La Palma. Antonio Riviere, 1742.



Plano de la villa y puerto de La Gomera. Antonio Riviere, 1743 ca.

recta y con esculturas profanas [45], que no sólo contribuía al esparcimiento de la clase dominante sino también a modernizar la imagen de la ciudad.

No obstante, el viajero cuando se acercaba a Santa Cruz desde el mar contemplaba aún una ciudad estrechamente fortificada (castillos de San Cristóbal, San Juan, Paso Alto, y distintas baterías y reductos), que había consolidado su centro neurálgico en las proximidades del puerto, y abierto a dos espacios públicos: la plaza de la Pila como espacio representativo del poder, circunscrita por edificios y embellecida con monumentos religiosos a la manera aún barroca, y la plaza-jardín, alameda del muelle, adornada con árboles y esculturas paganas en consonancia con los ideales de la Ilustración.

OTRAS CIUDADES CANARIAS

La ciudad de Santa Cruz de La Palma, a lo largo del siglo XVIII no sufre grandes transformaciones ni en su perímetro urbano ni en sus edificios representativos. Aumenta, como ha ocurrido en otras ciudades canarias, la demografía y con ello las edificaciones que se extienden como decía Viera y Clavijo *[…] hacia la ladera, como en anfiteatro, con callejuelas pendientes y de molesto piso* [46]. Los edificios más nobles se hallan en la calle real, que ancha y recta atraviesa la ciudad.

Según el viajero inglés Glas, […] *no hay ninguna ciudad importante, excepto Santa Cruz; pero si muchos pueblos, siendo los principales San Andrés y Tazacorte* [47]. Aunque, a finales del Setecientos, comienza a perfilarse como segundo núcleo de la isla y como único destacable en el interior, la ciudad de los Llanos de Aridane [48]. Los datos del censo de Aranda de 1769, y la descripción de Viera y Clavijo así lo confirman: *las más de las casas son terreras y en buen número arruadas* [49].

La ciudad de San Sebastián de La Gomera, también conocida como La Villa de Las Palmas, por el número de palmeras que allí se daban, es un asentamiento pequeño de pobres edificaciones que a mediados del siglo XVIII, después del ataque del inglés Charles Windlam sufre una reconstrucción promovida por aquellos que ocuparían los primeros puestos en la administración y formarían la oligarquía del lugar. Los Ascanios y los Echevarría fabricaban las primeras viviendas de dos plantas en un caserío compuesto por casas bajas e insignificantes. En este periodo parte del núcleo en derredor a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se reedificó, incluida la propia parroquia, así como también se construyeron la mayoría de las viviendas opulentas de la calle principal [50].

Valverde, la capital de El Hierro, era en el Setecientos según Viera y Clavijo […] *un pueblo reducido con […] casas capitulares, cárceles, carnicerías nuevamente reedificadas* [51]. Con población dispersa, los edificios más importantes (la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción y el convento franciscano), se ubicaban en la zona conocida como *la calle*. Llama la atención de los viajeros que la isla carezca de

[45] M. C. Fraga González, *Plazas de Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1973, p. 30.

[46] J. Viera y Clavijo, *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, (6ª edición), 1966, tomo II, p. 399.

[47] George Glas, *op. cit.*, p. 94.

[48] J. S. López García, «Núcleos y territorialidad históricos de San Miguel de La Palma», en *Anuario Estudios Atlánticos,* Las Palmas de Gran Canaria, 1992, núm. 38, pp. 503-523.

[49] J. Viera y Clavijo, *Noticias de la historia general..., op. cit.* tomo II, p. 400.

[50] A. Darias Príncipe, *La Gomera, Espacio, Tiempo y Forma,* Compañía Mercantil Hispano Noruega y S.A. Ferry Gomera, 1992, p. 209.

[51] J. Viera y Clavijo, *Noticias de la historia general..., op. cit.*, p. 95.

sistema de fortificación aprovechando los escarpados peñascos que la hacían inaccesible.

Teguise y Betancuria continuaban siendo las capitales de Lanzarote y Fuerteventura respectivamente, pero en el Setecientos, tanto una como otra isla experimentaban cambios sustanciales [52]. A raíz de la modificación de la demarcación eclesiástica se procedió a una reestructuración administrativa. La aparición de nuevas parroquias trajo consigo la formación de núcleos de población que terminarían por suplantar primero a Teguise, y más tarde a Betancuria, como capital de las islas. A mediados del siglo XIX, Arrecife y Puerto de Cabras asumían la capitalidad.

En cuanto al trazado urbano, Santa María de Betancuria, así como aquellas cabeceras parroquiales dieciochescas (La Antigua, Casillas del Ángel, La Oliva, Pájara, Tuineje, Vega de Tetir) eran de forma irregular, con un hábitat disperso y con gran dependencia del medio natural. *Las calles se reducen a alineaciones de casas* [53]. En Lanzarote, se combinan trazados regulares con irregulares. En San Miguel de Teguise se levantaban nuevas edificaciones como los conventos de San Juan de Dios y de San Francisco de Paule (1726), y el Hospital del Espíritu Santo (1774), y en Haría la población estaba bien *arruada* [54].

En definitiva, las ciudades canarias durante el siglo XVIII reciben la herencia urbana de la centuria anterior, manteniendo estable su perímetro urbano (Las Palmas, La Laguna, Santa Cruz de La Palma, Teguise…), aunque aumentando la demografía. La excepción más sobresaliente la constituye la ciudad de Santa Cruz de Tenerife que en el Setecientos creció y se ensanchó al amparo de su función portuaria. En este siglo, asistimos a la consolidación de los centros urbanos y a la aparición de los barrios marginales, con la lógica segregación social del espacio urbano. En el espacio de la ciudad, la plaza adquiere funciones ideológicas al albergar a los grupos políticos, socioeconómicos, y hasta militares y religiosos. Junto a las plazas cerradas, con diseños aún tardobarrocos aparecen los jardines-alamedas que deleitan con la presencia de árboles y esculturas profanas. En las islas menores y en núcleos de población no urbanos, salvo algunas concentraciones en torno a los edificios más relevantes de la ciudad, y algunas alineaciones de viviendas, el resto carece de disposiciones urbanísticas presentando un trazado espontáneo e irregular.

[52] J. S. López García, «Núcleos antiguos de Fuerteventura y Lanzarote: análisis histórico, territorial y artístico», en *V Jornadas de estudios de Lanzarote y Fuerteventura (1991),* Cabildo de Fuerteventura y Lanzarote, 1993, tomo I, pp. 309-327.

[53] J. S. López García, «La villa de Betancuria, centro histórico de Fuerteventura», en *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote,* Cabildo Insular de Fuerteventura y Lanzarote, 1987, tomo II, pp. 369-391.

[54] *Ibídem*, pp. 309-327.



ARQUITECTURA RELIGIOSA

La mayoría de los templos insulares del siglo XVIII existían como ermitas desde el XVI, fueron elevados a parroquias en la centuria siguiente y reconstruidos en el Setecientos. Diversos acontecimientos, como el aumento de la población, la mayor disponibilidad económica, y las calamidades naturales (aluvión, incendio, erupción volcánica…), determinaron la intervención en las iglesias parroquiales. En general, hasta el último tercio de la centuria se optó por soluciones constructivas tradicionales, con referencias a estilos anacrónicos (renacentistas, mudéjares...). Innovación estilística fue el uso de elementos procedentes del Barroco y Rococó, y en el orden constructivo, la adopción de la cubierta abovedada. En las últimas décadas del siglo XVIII y propiciado por el clima cultural de la Ilustración, se moderniza la arquitectura adoptando el ideal clásico imperante en los países más libres y cultos de Europa. En 1777 se señala el inicio del clasicismo en Canarias con la llegada de Diego Nicolás Eduardo, como Racionero de la Catedral, como director de las obras de Santa Ana y autor de las primeras obras clasicistas de las islas.

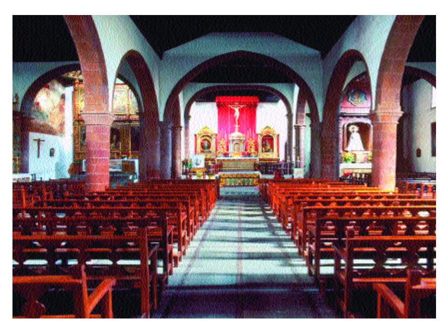
Así pues, en el análisis de la arquitectura religiosa podemos distinguir los siguientes apartados:

1. Las iglesias parroquiales construidas y reconstruidas siguiendo los métodos tradicionales.
2. Las iglesias abovedadas de estilo barroco.
3. Las iglesias de trazas clasicistas.
4. Las construcciones conventuales.

IGLESIAS PARROQUIALES

La mayoría de las iglesias construidas o reconstruidas en el siglo XVIII, presentan planta de salón dividida en tres naves por columnas toscanas de tambores de cantería que soportan arcos de medio punto; capilla mayor que alberga presbiterio, flanqueado por capillas laterales, con artesonado de parhilera o nudillo en las naves y cubierta ochavada en la capilla mayor; soluciones tradicionales con el predominio de la mampostería y carpintería sobre la cantería, que quedó relegada a los elementos decorativos de la fachada. Hay que manifestar que en el historial de las fábricas de estas iglesias intervienen diferentes maestros,


Iglesia de Santa Ana, Garachico. Interior.


Iglesia de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Interior.


San Marcial de Rubicón, en Femés (Yaiza). Interior.

canteros y carpinteros. En definitiva, *[…] es factible afirmar que son realizaciones colectivas y que no atienden a una cronología de límites estrechos, puesto que en ellas se actúa permanentemente, bien demoliendo lo que ha quedado pequeño para las nuevas necesidades o bien edificando de nuevo, bien remozando lo viejo […]*[55].

Ejemplo notable de este desarrollo es la iglesia de Santa Ana en Garachico. Después de la erupción del volcán, el templo se reconstruyó entre 1714 y 1721. Sobre los viejos cimientos se alzó un edificio de tres naves, con capilla mayor flanqueada por las capillas del Cristo de la Misericordia y capilla del Carmen. El edificio conservaba la estructura pero elevaba la altura de los muros y de los soportes. La estructura de los capiteles tallados de forma clásica se complicaba presentando altos cimacios en la zona del crucero. El presbiterio estaba presidido por un retablo mayor desde 1731, pero fue desmontado en 1794 para ser sustituido por un tabernáculo a principios del XIX, según la moda de los ilustrados. En 1775 se levantó la torre.

Igualmente, tras las erupciones de 1730-36 se reconstruyó la iglesia de Santa Catalina en los Valles (Lanzarote), manteniendo la estructura tradicional pero alzando sobre la armadura de la nave central una cubierta de adobe, ante la dificultad de techar la obra con la tradicional teja.

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera fue también objeto de restauración y reconstrucción tras la victoria conseguida sobre el inglés Charles Windham en 1743. Las intervenciones más significativas fueron: la articulación de la cabecera mayor, retranqueando el espacio hacia la montaña y levantando la capilla del Pilar, en la nave del evangelio y otra capilla en la nave de la epístola, para equilibrar el conjunto; la apertura de las naves laterales, hasta ese momento ciega por medio de una arquería de piedra; la renovación de las cubiertas, destacando la solución de lucernario en las capillas Mayor y del Pilar; la construcción del coro a los pies de la iglesia y la apertura de las portadas laterales del frontispicio, de gusto barroco y que sirvieron de modelo a la iglesia de la Concepción de Valverde en el Hierro[56].

En La Palma, la iglesia de San Juan Bautista de Puntallana fue reedificada en la primera mitad del siglo. Merece destacarse la labor de Bernabé Fernández, autor no sólo de los retablos sino también de las cubiertas, de estructura mudéjar y decoración barroca.

[55] C. Fraga González, *Urbanismo y arquitectura anteriores a 1800*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 50.

[56] A. Darias Príncipe, *La Gomera, Espacio, Tiempo y Forma, op. cit.*, pp. 109-120.



Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Interior.

Entre 1753 y 1764, se procedió a remozar la ermita de de San Marcial de Rubicón, en Femés (Yaiza). Esta había sido creada en el siglo anterior, pero por negligencia de sus mayordomos y por los escasos beneficios que generaban sus rentas patrimoniales, se hallaba en lamentable estado. El proceso de reconstrucción permitió ampliar el buque de la única nave que posee, crear un nuevo presbiterio, remozar las cubiertas mudéjares y las losetas y disponer de una barbacana que lindaba con la fachada del edificio [57].

En Fuerteventura, la iglesia de Santa María de Betancuria acometió pequeñas reformas como el enlosado y la creación del arco triunfal y los laterales. A continuación, la nueva demarcación eclesiástica emprendida en esta centuria, trajo consigo la creación de ayudantías parroquiales y, en consecuencia, se remozaron viejas ermitas. Así ocurrió con la de Nuestra Señora de la Candelaria en La Oliva, cuya traza de tres naves con capilla mayor y sacristía tras ésta, corresponde al siglo XVIII; con Nuestra Señora de la Antigua, en la localidad de su nombre, que tras un cierto auge económico en la zona, reclamó a mediados del siglo un templo acorde con la situación; con Nuestra Señora de Regla en Pájara, que para acoger a una mayor feligresía, por ser ayudantía de parroquia, amplió su planta hasta disponer de dos naves y con Santa Ana, en Casillas del Ángel, que tras un largo proceso se finalizaba en 1781 con una larga nave y una fachada de cantería [58].

Entre las iglesias parroquiales reformadas en las islas merecen destacarse el templo de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz y de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, ambas en Tenerife, porque las obras prolongadas a lo largo de la centuria, nos permiten distinguir intervenciones vinculadas estilísticamente al barroco y otras que apuntan al clasicismo.

[57] F. J. Galante Gómez y Escuela Pancho Lasso, *Lanzarote. Arquitectura religiosa I,* Cabildo Insular de Lanzarote, 1991, pp. 41-55.

[58] Véase J. Concepción Rodríguez, «Fuerteventura: obras de arquitectura religiosa emprendidas durante el siglo XVIII», en *III Jornadas de Lanzarote y Fuerteventura (1987),* Cabildo Insular de Fuerteventura y Lanzarote, 1989, tomo II, pp. 355-383.

En Santa Cruz de Tenerife, la prosperidad y el despegue económico revierten en sus edificaciones más notables, como ya se ha señalado. El templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz, añadió a las tres naves del siglo XVII, dos naves de capillas; agrandó el presbiterio añadiendo un retablo barroco, según el gusto imperante en la primera mitad del siglo; cubrió capillas pintadas al gusto portugués y construyó en 1738, la capilla de San Matías, junto al pasillo de acceso a la sacristía. Esta es una joya del barroco que fue financiada por Matías Rodríguez Carta, comerciante que necesitaba hacer ostentación de su poder económico y social. Tenía planta cuadrada y cubierta de cúpula octogonal de madera. Del tambor de la cúpula procedía la luz que subrayaba el concepto de un espacio fantástico, ilusorio y engañoso, como exigía el mencionado lenguaje. Más tarde, y tras la visita del obispo ilustrado Servera, la iglesia completaba sus reformas con la construcción de una nueva torre. La primitiva amenazaba ruina y se reemplazó por una proyectada por el ingeniero militar Antonio Samper entre 1776 y 1782. En 1788, las obras no habían concluido por lo que se ordenó a Diego Nicolás Eduardo un plan de remate. El proyecto no se llegó a culminar, pero la disposición de un coronamiento tipo templete anuncia el clasicismo de finales de siglo.

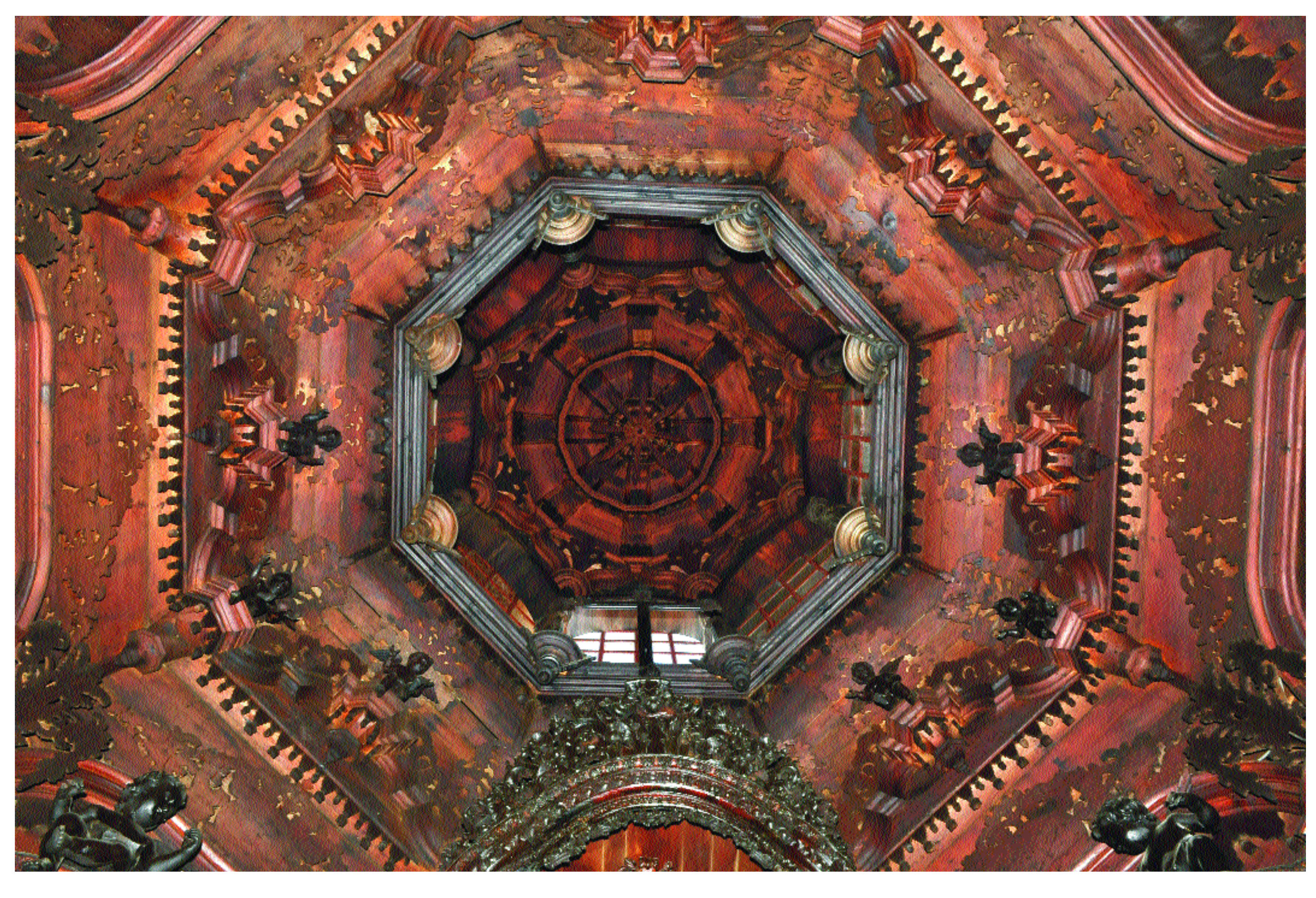


Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Interior.

En el templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna las modificaciones fueron frecuentes durante las tres últimas centurias. Según el proyecto de 1783 se corrigió el crucero y la capilla mayor. Además el objetivo era crear un templo de tres naves y dos capillas, que pudiera competir con el de Santa Cruz de Tenerife, pero la crisis derivada de las malas cosechas, de la pérdida del mercado vitícola y del traslado de los poderes representativos de la ciudad hacia el puerto capitalino, trajo consigo la paralización de las obras. Una nueva etapa se abría cuando el obispo Servera y el comandante general de Canarias, Fernández Heredia, decidían retomar la fábrica y encargar los planos a un arquitecto de Madrid. Finalmente, los planos fueron trazados por el ingeniero militar Antonio José Eduardo, hermano de Diego Nicolás, en 1776. Éste proyectó un templo de cinco naves con cubiertas abovedadas, de medio cañón en las naves y cúpula en el crucero. El plan, resuelto en estilo clasicista a gusto del obispo ilustrado, no prosperó por lo ambicioso del proyecto en una etapa de escasos fondos y por la muerte del ingeniero. Años más tarde, hacia 1881, el obispo ilustrado Joaquín Herrera decidió retomar las obras encargándole el proyecto a Diego Nicolás Eduardo. Éste, respetuoso con el plan de su hermano, solamente proyectó el antepresbiterio y el presbiterio del templo, combinando elementos góticos (bóvedas de crucería), con clásicos (pilastras que sostienen cornisa o entablamento en el camarín de la Virgen), pero la capilla y el resto de las obras se ultimarían en el siglo XIX [59].

En el Setecientos, las iglesias no sólo remodelaron su interior sino también levantaron nuevas fachadas. En la construcción del nuevo frontis será definitorio la ondulación de la cornisa, que sustituye el alero horizontal de varios escalones de tejas, y el uso de frontones truncados y columnas, en ocasiones salomónicas, para subrayar el dinamismo de

[59] Véase J. Rodríguez Moure, *Guía histórica de La Laguna,* Ed. Artemisa, La Laguna, 2005; A. Rumeu de Armas, *op. cit.,* pp. 355-375.



Capilla de los Carta, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.





Iglesia de San Pedro, Güímar. Fachada.



Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de Tenerife. Fachada.



Iglesia de Nuestra Señora Santa María de Guía, Guía, Gran Canaria (Foto: Ayuntamiento de Guía, Gran Canaria).

gusto barroco. En este sentido, destacamos la fachada de la iglesia conventual de Santo Domingo en Teguise donde las líneas curvas están coronadas por bolas y pirámides; el frontispicio de sillería de la iglesia de San Antonio de Padua en Granadilla, reconstruida en el siglo XVIII, y rematada por cornisa ondulada con una cruz en la parte central y pedestales con maceteros en los laterales; y la fachada de la iglesia de San Juan Bautista en Arico, diseñada por Juan de Armas dentro de un barroco sobrio y de acento clasicista, equilibrando líneas rectas y curvas. De mayor amplitud es el hastial de la parroquial de San Pedro Apóstol de Güímar elevado por el maestro Juan Agustín García, y resuelto con tres semicírculos, portada central de puerta y ventana enmarcada por cantería y óculos laterales. Más complejos son el frontis de Santa María de Guía, en Gran Canaria, dividida en tres calles por pilastras de canterías, con tres portadas, y con remate trilobulado, y la fachada de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife, con cornisa festoneada que remata los tres cuerpos que componen el frontis del templo, y con columnas salomónicas que enmarcan la portada central y sostienen un frontón partido, que alberga la hornacina con la imagen del patrono.

IGLESIAS ABOVEDADAS DE ESTILO BARROCO

Hasta el siglo XVIII los templos canarios se cubrían con cubiertas lignarias. La única excepción la constituía la catedral de Santa Ana en Las Palmas, que por ser un edificio singular, símbolo de la diócesis de Canarias, empleó, hacia el 1500, las bóvedas nervadas en el interior del templo. El Setecientos aporta como novedad la construcción de la cubierta abovedada. Ésta no se generaliza, pero aparece en la iglesia de San Francisco de Borja, en Las Palmas; en la iglesia de Nuestra Señora del Pino, en Teror y en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava. En la primera, de la mano de los jesuitas, que imponen la típica planta del barroco, siguiendo el modelo de Il Gesú. En Teror porque el templo de la patrona de la isla





Iglesia de San Francisco Borja, Las Palmas de Gran Canaria. Interior.



Iglesia de Francisco Borja. Las Palmas de Gran Canaria. Fachada.

no podía construirse a mediados de la centuria con la cubierta tradicional mudéjar, sino debía destacarse con la adopción de un lenguaje culto como el barroco. En la villa de La Orotava por influencia también de los jesuitas, y sobre todo, porque el edificio centro de la villa de Abajo, tenía que competir en nobleza y dignidad con las grandes mansiones del entorno.

La iglesia de San Francisco Borja fue trazada en 1722 por el jesuita Juan Vicentelo y supervisada por el ingeniero militar Francisco Lapierre desde 1741. Reproduce el modelo de las iglesias de Trento, de acuerdo con el gusto aún imperante en la primera mitad del siglo XVIII. De esta manera, se trazaba con planta de cruz latina, con una sola nave, con amplio crucero y capilla mayor de testero plano. Al pasar el umbral, el fiel se introducía directamente en el cuerpo de la iglesia según las exigencias tridentinas. Además, se suprimían las naves laterales para que los fieles estuviesen juntos ante el altar mayor. Las naves laterales eran reemplazadas por capillas laterales intercomunicadas entre sí y a las que se accedía mediante una arquería, en cuya rosca e intradós se incluyen casetones con rosetas. En el crucero, cúpula sobre pechinas sin tambor, y en los brazos de la cruz, bóvedas de cañón. La cúpula decorada al fresco por el pintor Francisco de Rojas se remata con una linterna cilíndrica. En el interior, la luz procedente únicamente de la linterna central y de los pequeños vanos abiertos sobre la nave, contrasta con la oscuridad del templo, lo que crea un espacio altamente emocional y persuasivo. La fachada principal es típica-

mente barroca al estar dominada por las columnas salomónicas que flanquean la portada central y el frontón partido que alberga el escudo de la Compañía. También el frontis se remata con una cornisa curva. A la derecha se coloca una torre campanario coronada por balaustres y casetón octogonal.

La iglesia de Nuestra Señora del Pino, en Teror, fue trazada por el ingeniero militar Antonio de la Rocha entre 1760 y 1767. Presenta planta de salón, con bóvedas de cañón decoradas con casetones en las naves y cúpula sobre pechinas rematada con linterna en el crucero [60]. En su interior, las naves se separan con columnas de capiteles clásicos que en la zona del crucero añaden un pequeño entablamento que acrecienta su altura. La misma solución se emplea en las medias columnas adosadas a los muros laterales con los que se simula la amplitud del espacio. A la planta se añadían dos sacristías y un camarín entre otras dependencias. Las escaleras al camarín fueron trazadas por el canónigo Diego Nicolás Eduardo, tras el fallecimiento en 1783 del autor del proyecto. Su fachada, punto focal de la calle principal de Teror, y escenográfico telón de fondo para las ceremonias dedicadas a la patrona en el exterior del templo, se organiza con tres cuerpos, separados por pilastras, que acusan la estructura interior del edificio. Las portadas se solucionan con arcos de medio punto, tímpanos ondulados y vanos; el vano central de mayores dimensiones interrumpe la cornisa que remata el hastial. Sobre aquella, se dispone una balaustrada entre pretiles y jarrones, que da paso al frontón del reloj y a una espadaña. Todos los elementos del frontis están hechos con cantería oscura que contrasta con las superficies encaladas de los paramentos y con la cantería amarilla usada para la torre-campanario adosada a la fachada. La torre fue construida en 1708, siguiendo el esquema de los campanarios desaparecidos de la catedral de Santa Ana de Las Palmas. Es de planta poligonal, con siete cuerpos decrecientes separados por molduras y rematado con chapitel.

La iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava fue reconstruida hacia 1768, después de una erupción volcánica en 1705. En la obra intervinieron distintos artífices aunque destacamos la labor del tracista orotavense Patricio García. El templo se convierte en paradigma de la arquitectura barroca en Canarias, tanto por la disposición de su frontis (cuerpo central enmarcado por dos laterales que retroceden dando movimiento a la fachada, cornisa ondulante y torres retranqueadas), como por la estructura interna (de tres altas naves con capillas laterales y cubiertas abovedadas). La influencia de los jesuitas de La Orotava y el apego de los sectores dominantes en la sociedad a las formas barroquizantes explican que se desestimaran los planos que el académico y arquitecto neoclásico Ventura Rodríguez, a instancia de Carlos III, había enviado para el nuevo templo. De lo contrario, la parroquial de La Orotava se hubiera levantado con el lenguaje clasicista que por estas fechas comenzaban a demandar los grupos ilustrados.



Iglesia de la Nuestra Señora del Pino, Teror. Interior.



Iglesia de Nuestra Señora del Pino. Teror. Torre. (Foto: Ayuntamiento de Teror).



Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava. Fachada.

[60] Actualmente la iglesia del Pino en Teror cubre sus naves laterales con cubiertas de madera, tras la restauración que sufrió en época del párroco Antonio Socorro Lantigua, hacia 1969-1971. En estas fechas se procedió también a limpiar las columnas suprimiendo la pintura que imitaba mármoles.



Iglesia de Santiago de los Caballeros, Gáldar. Interior.



Iglesia de Santiago de los Caballeros, Gáldar. Fachada.

IGLESIAS CLASICISTAS

En el último tercio del siglo XVIII, y a raíz del fenómeno cultural de la Ilustración, asistimos a una renovación de la arquitectura que afectó de manera significativa a la obra religiosa. Fueron los obispos ilustrados los que fomentaron una racionalización de las estructuras eclesiásticas y promovieron una depuración del sentimiento y de la práctica religiosa. En Canarias, Juan Bautista Servera, Joaquín de Herrera, Antonio Martínez de la Plaza y Antonio Tavira, fueron los obispos artífices de este reformismo en las últimas décadas del Setecientos [61]. Estos emprendedores no sólo fueron calificados como ilustrados sino criticados como jansenistas [62]. Hay que puntualizar que en este caso el término jansenista poco tiene que ver con la acepción dogmática relativa a los postulados contenidos en la obra de Jansenio y condenados por la Iglesia. Estos únicamente trataron de favorecer la difusión del pensamiento ilustrado, proponiendo la conciliación entre «fe» y «razón», es decir, entre las verdades dogmáticas, confirmadas por la fe y la revelación, y los nuevos conocimientos que se abren al hombre moderno, avalados por la razón o la observación de la naturaleza.

Estos promotores ilustrados y la llegada a las islas de Diego Nicolás Eduardo favorecieron la difusión del ideal clásico en la arquitectura canaria. El mencionado presbítero fue asimilando durante su estancia en Granada, Madrid y Segovia, los principales caracteres de la arquitectura neoclásica, que luego interpretó y propagó en los templos canarios. La primera obra clasicista en la que interviene es la iglesia de Santiago de los Caballeros, en Gáldar. La villa experimentó a mediados de la centuria un aumento de la población que exigió la construcción de un nuevo templo. El proyecto había sido trazado en 1778 por su hermano, el ingeniero Antonio Nicolás Eduardo y las obras fueron dirigidas por el maestro Patricio García, que procedía de La Orotava. El mencionado ingeniero reconociendo los méritos superiores de su hermano el arquitecto, pidió que éste dirigiera la edificación, a costa incluso de modificar los planos diseñados por él [63]. Diego Nicolás Eduardo colaboró en el proyecto pero no modificó la traza de la iglesia, sólo varió la cúpula del crucero [64].

La parroquial de Santiago presenta planta rectangular con tres naves de la misma altura y dos capillas más bajas. Utiliza como soportes columnas de perfil poligonal que reemplazan los capiteles por sencillas molduras. Este elemento sustentante soporta arcos de medio punto y bóvedas de cañón con arcos fajones. En el crucero, sobresale una cúpula de media naranja sobre pechinas y tambor. Estos elementos arquitectónicos recuerdan a las soluciones estructurales empleadas en las iglesias barrocas, sólo que carente de ornamento y artificio, de limpia y clara estructura.

El clasicismo se subraya en su pétrea fachada. El frontispicio no sólo se ennoblece con este material, sino con la distribución simétrica y proporcionada de elementos arquitectónicos y vanos. Consta de dos cuerpos y hastial, flanqueada por dos torres gemelas. Las columnas de fuste

[61] J. Sánchez Rodríguez, *Obispos y clérigos en las Sociedades Económicas de Amigos del País de Gran Canaria y Tenerife,* Las Palmas de Gran Canaria*,* 2003, pp. 31-35.

[62] A. Morgado García, «La difusión de las ideas jansenistas y regalistas en la España del siglo XVIII. La biblioteca de fray Juan Bautista Servera, obipo de Cádiz (1782)», en *III Encuentro de la Ilustración y el Romanticismo*, (Cádiz, 1987), Universidad de Cádiz, 1988, pp. 205-214.

[63] M. C. Fraga González, *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1976, p. 22.

[64] F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, *op. cit*, p. 117.

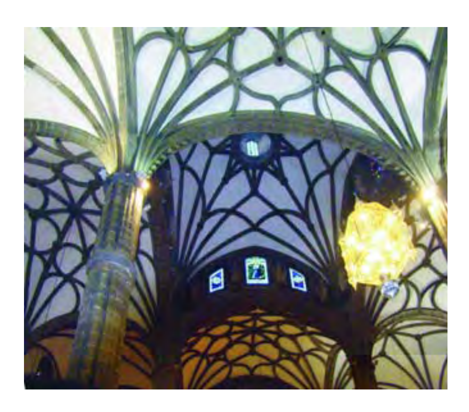
liso y capitel toscano que enmarcan las puertas de acceso en el cuerpo inferior; el friso de triglifos y metopas que lo separa del piso superior; las pilastras estriadas de capiteles dóricos que encuadran los vanos de segundo cuerpo; el entablamento que lo separa del tercero rectangular y el frontón curvilíneo son elementos que denuncian la llegada del clasicismo. También, los contrafuertes en los muros laterales, rematados por jarrones dieciochescos aluden a soluciones brunelleschianas por su dicromía[65].

Las torres prismáticas rematadas con campanarios cilíndricos, inspirada en las que Servandoni proyectó para la iglesia de San Sulpicio en París, servirían de referencia a las que más tarde diseñó Luján Pérez para la catedral de Las Palmas y para la iglesia de Guía.

Empresa arquitectónica de gran relevancia y a la altura de las exigencias de los obispos ilustrados del momento fue la continuación de las obras en la catedral de Santa Ana, en Las Palmas. Fue decisiva la iniciativa del monarca Carlos III que, en principio, proponía la designación de un técnico para que evaluara el costo de la obra y diseñara un plan de remate, y posteriormente, decidía contribuir con su Real Beneficencia. El cabildo catedralicio encargó los planos al ingeniero militar Miguel Hermosilla, pero la Junta diocesana, asesorada por Diego Nicolás Eduardo, los rechazó pues no se ceñía a la planta ya definida. El proyecto del ingeniero catalán implicaba cubrir todas las bóvedas góticas y añadir a la planta de salón una desarticulada capilla. La responsabilidad del proyecto recayó entonces en Diego Nicolás Eduardo que duplicó la catedral del siglo XVI, sin adulterar la antigua fábrica[66].

Diego Nicolás Eduardo parecía resolver el debate que se planteaba a nivel peninsular sobre cómo intervenir en las iglesias góticas a finales del siglo XVIII. Las fórmulas clasicistas, novedosas y racionalistas, parecían imponerse frente a las trasnochadas y tradicionalistas del gótico. Sin embargo, Eduardo apostó por el lenguaje bajo medieval para la continuidad de la fábrica en Santa Ana, adelantándose a Isidro Bosarte de la Cruz, secretario de la Academia de San Fernando y autor de *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen,* que después de defender las excelencias del clasicismo, terminará por adoptar una postura de compresión y respeto hacia la conservación del estilo gótico, añadiendo además que *la obra vieja se debe continuar según su estilo (…) La mezcla y confusión de estilos es intolerable, y ninguna obra vieja debe picarse ni acomodarse á otro estilo opuesto*[67].

Eduardo estudió *la media catedral* de la que se disponía desde 1570 y supo articularla por el interior con una cabecera con crucero, cimborrio y capilla mayor cuadrangular, muy inspirada en las catedrales de Sevilla y Segovia. La catedral con planta de salón separa sus tres naves con pilares de fustes cilíndricos que soportan las presiones de bóvedas de crucería de terceletes y estrelladas. En el crucero, y sobre tambor horadado por ventanas se dispone también una bóveda de nervadura gótica con óculo central que sirve de base a una linterna.

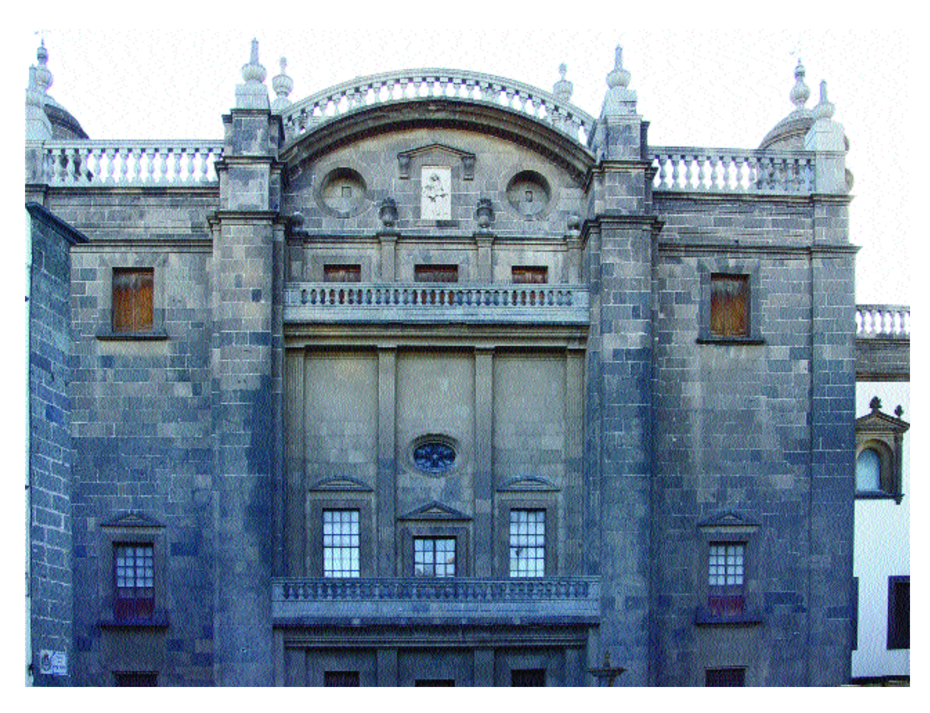


Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Interior.

[65] J. Hernández Perera, «Arte», art. cit., pp. 292.

[66] Véase sobre la construcción de la catedral de Santa Ana de Las Palmas, sobre el pleito entre Hermosilla y Diego Nicolás Eduardo, y sobre los planos de la catedral, E. Marco Dorta, *Planos y dibujos del Archivo de la catedral de Las Palmas*, Las Palmas, 1964; J. Hernández Perera, «Arte», art. cit. pp. 291-294; F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico…*, *op. cit.*, pp. 120-134; A. Rumeu de Armas, «Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la catedral de Las Palmas», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, núm. 39, pp. 291-369.

[67] J. E. García Melero,«Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», en *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie Vil, H. del Arte, t. 2, 1989, pp. 223-286.



Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Fachada posterior.

Las obras se emprendieron hacia 1781, demoliendo la antigua parroquia del Sagrario que ocupaba una parte de la fábrica proyectada y finalizaban hacia 1804, cuando José Luján Pérez, como sucesor de Eduardo, tiraba el muro que a la altura del crucero separaba la obra gótica de la nueva iglesia de Santa Ana.

El arquitecto lagunero, combinó la tradición con las enseñanzas adquiridas durante su estancia en la península. Es por esta razón que a pesar de la apariencia medieval de su interior, el clasicismo está implícito en la obra. Francisco Galante Gómez señala que el sentido de las masas y volúmenes (iglesia con tres naves a igual altura) es cercano a la concepción clásica, que las cubiertas reproducen las bóvedas de los arquitectos del siglo XVI, y que los parámentos laterales carecen de grandes vidrieras para obstaculizar el sentido simbólico del espacio gótico [68].

Diego Nicolás Eduardo se encargó también de proyectar las fachadas del edificio. Su plan era idear para este templo gótico una nueva imagen acorde con la estética neoclásica de su tiempo y con la renovación urbana del entorno donde se inscribía (los edificios colindantes adoptaban en sus frontis elementos del código clasicista que ocultaban lo vernáculo y tradicional). Sólo se llegó a ejecutar la fachada posterior pues la principal, aunque fue diseñada por Eduardo, no se ultimaría hasta principios del siglo XX. En la fachada trasera, Diego Nicolás Eduardo nuevamente buscó referencia en las edificaciones peninsulares (Segovia y Granada). El frontispicio se ennoblece con material pétreo y con el juego de elementos arquitectónicos y vanos. El cuerpo central consta de tres plantas vinculadas por pilastras de fustes estriados y se remata con un hastial curvo coronado por balaustres. Las balaustradas se repiten en los pisos anteriores. En la última planta un relieve de már-

[68] F.J. Galante Gómez, *El ideal clásico...*, *op. cit.*, pp. 124-125.

mol diseñado por Luján Pérez y ejecutado por Manuel Angulo, representa a Santa Ana. El frontis se enmarca por torres cilíndricas que también recuerdan a Gil de Hontañón.

Hacia 1798 la mayor parte de las obras proyectadas por Eduardo se habían realizado. En ese mismo año, se terminó la cúpula, pero el arquitecto lagunero no pudo contemplar concluida su gran empresa arquitectónica pues, desde hacía unos años, y ante la precariedad de su salud, se había traslado a Tenerife. Durante su ausencia, las obras fueron ejecutadas, siguiendo sus instrucciones por el maestro Agustín Fernández, hasta que, en 1804, fue nombrado arquitecto catedralicio José Luján Pérez, que se comprometió a finalizar la catedral siguiendo sus planos.



Tabernáculo de la iglesia de San Juan del Farrobo, La Orotava. (Foto: Ayuntamiento de La Orotava).

En Las Palmas, Diego Nicolás Eduardo también firmó, entre otros, el proyecto de las escaleras para el camarín de la Virgen del Pino (Teror, 1784), los primeros planos de la iglesia de San Sebastián, (Agüimes, 1787) y la reforma de la ermita de San José (Las Palmas, 1788).

En Tenerife, Diego Nicolás Eduardo intervino como ya se ha señalado en la parroquial de la Concepción de La Laguna y de Santa Cruz. En la primera, como ocurrió en Santa Ana, utilizó elementos del gótico en el interior (bóvedas de la cabecera), y del neoclasicismo en el testero exterior. Igualmente, en Santa Cruz, trazó un proyecto para el remate de la torre, que aunque no concluyó, volvía a insistir en el uso de elementos clásicos en el exterior. En La Orotava, asesoró el traslado del retablo mayor de la patrona del templo hacia la capilla del Evangelio. El presbiterio pasaría a ser ocupado por un tabernáculo, estructura o mueble litúrgico por excelencia para albergar las Sagradas Formas muy al gusto de la Ilustración.

Los nuevos promotores ilustrados concibieron los templos presididos por un tabernáculo. El retablo tradicional, como símbolo de la piedad popular, era puesto en cuarentena. Ahora el tabernáculo se convierte en el centro de atención visual del edificio. Los promotores ilustrados favorecían un culto austero, desprovisto de todo boato y de gastos superfluos. Frente a los delirios ornamentales del barroco, optaron por formas más severas, racionales y clásicas. Es precisamente esta austeridad de las formas lo que ha llevado a algunos a designar como jansenista la postura de nuestros mejores ilustrados. Su mayor austeridad en la práctica religiosa parece estar teñida del ascesis rigorista de los jansenistas. En los escritos de los jansenistas se aludía a Dios como:

> Divina Majestad, el Ser Supremo, El Omnipotente, el Creador y primer motor de la máquina del universo, incluso como el Dios severo y justiciero que sabe perdonar, pero que no se deja engañar por el pecador falsamente arrepentido, dispuesto a las prácticas fáciles y rutinarias de la piedad tradicional[69].

Igualmente, los ilustrados tildados de jansenistas aspiraban a una religión más interiorizada, en un criticismo como base de sus creencias, rechazando toda manifestación fruto de la superstición y de la ignorancia. Los obispos recomendaban suprimir los drapeados, los adornos, las velas… que obedecían más que a un sentimiento de piedad y de devo-

[69] A. Rodríguez de Ceballos, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos*, Ministerio de Cultura, Madrid, junio 1988, núms. 12-14, pp. 115-127.

ción, a un prurito de vanidad. En definitiva, defendieron que el motor que ha de impulsar la voluntad de los creyentes no debía ser el temor, ni la pesadumbre sino la caridad y la contrición.

En el diseño de los nuevos tabernáculos se manifestaba una nueva sensibilidad religiosa basada en el respeto, la serenidad, la grandeza, la seriedad y el decoro*, atributos de un concepto de Dios más moderno y racional*[70].

La supresión de los retablos de madera policromada y dorada se vio, además, favorecida por el real decreto que sancionó Carlos III el día 25 de noviembre de 1777. Se trataba de un decreto globalizador en cuanto que dejaba en manos de la Real Academia el control de toda la arquitectura religiosa, pero daba preferente atención a los retablos. La mencionada orden regulaba la construcción de mobiliario litúrgico despojado de excesos y ridiculeces barrocas, y prohibía la construcción de retablos de madera. El riesgo de incendios que suponían unas estructuras hechas con este material y que eran iluminadas por decenas de velas era frecuente. A partir de estas fechas se buscaban nuevos materiales no sólo incombustibles sino de mayor calidad (mármol, piedra). La nueva normativa también regulaba que los diseños de todos los objetos y muebles litúrgicos deberían ser enviados a la Real Academia de San Fernando para que su Comisión de Arquitectura supervisara, aceptando o modificando los planes de construcción. A Canarias llegó en 1784 el diseño que Ventura Rodríguez trazó para la capilla mayor de la iglesia de la Concepción de La Orotava, por encargo de Carlos III, y que, según Hernández Perera, serviría de modelo para casi todos los ideados en el Archipiélago de estilo neoclásico[71]. Una de los primeros proyectos de *concepción ilustrada* es el que preside la iglesia de San Juan del Farrobo en La Orotava, obra de Juan Bethencourt y Castro (1783)[72]. Posteriores son los tabernáculos de Santa Ana de Garachico (1799), y el gran altar con templete en el convento de Santo Domingo de La Orotava, posiblemente del mismo maestro. En 1823, se inaugura el que preside la capilla mayor de la parroquial de la Concepción, en la misma villa, tallado por Giuseppe Gaggini en Génova, según modelo delineado por Ventura Rodríguez[73]. De estilo clasicista son los fabricados por el imaginero Luján Pérez para la iglesia parroquial de los Remedios en La Laguna (consagrado en 1795), de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de la Gomera (concluido en 1807), de la iglesia de Nuestra Señora de Guía, y de la catedral de Las Palmas, hoy en la capilla del Sagrario pero destinado en principio a la capilla mayor[74].

CONSTRUCCIONES CONVENTUALES

La arquitectura vinculada a las órdenes religiosas constituyó un capítulo fundamental en el marco de los siglos XVI y XVII, como ya fue analizado en los tomos II y III de la *Historia Cultural del Arte en Canarias.* En el siglo XVIII, los conventos están repartidos en todas las islas, siendo más numerosos los masculinos que los femeninos[75]. Como tam-

[70] *Ibídem*, p. 115.

[71] J. Hernández Perera, «Tabernáculos neoclásicos de Tenerife y Gran Canaria», en *Instituto de Estudios Canarios*, La Laguna, 1968, pp. 44-50.

[72] J. A. Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo,* Villa de La Orotava, 2008, pp. 72-73.

[73] J. Hernández Perera, «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava», en *Revista de Historia*, La Laguna, 1950, núm. 89-92, pp. 142-160.

[74] C. Calero Ruíz, *Luján*, BAC, 1991, pp. 106-110.

[75] En 1712 se hacía efectiva la licencia para la instalación de las agustinas recoletas en Los Realejos, entrando en clausura al año siguiente. Las primeras fundaciones datan del siglo XVI pero la mayoría de las fundaciones monásticas, masculinos y femeninos pertenecen a la centuria anterior. Véase J.S. López García, «Conventos femeninos en el urbanismo de Canarias (siglo XVI y XIX)», en *Vegueta,* Las Palmas de Gran Canarias, núm. 6, 2001-2002, pp. 147-168.

bién se ha explicado, no aparece asociado un estilo artístico a cada una de las órdenes religiosas afincadas en las islas. Al contrario, salvo en los jesuitas, observamos unas características comunes entre franciscanos, dominicos, agustinos… fruto de la adaptación al medio físico y humano. Asimismo, añadimos que hasta finales del siglo XVIII, las intervenciones o reconstrucciones realizadas en estos cenobios siguen métodos tradicionales y poco novedosos. Habría que esperar a las últimas décadas de la centuria para observar la adopción de elementos del clasicismo en la configuración de su espacio y ornamentación.

En el Setecientos, los cenobios consolidan su posición en la ciudad, física y socialmente; es por ello que cuando sufren avatares como un incendio o una inundación, es necesaria su restauración. En estos conventos, hasta finales de la centuria, se sigue usando el estilo mudéjar, asociado a algún elemento del Renacimiento y Barroco. Así por ejemplo, cuando el convento de las claras en Las Palmas se incendió en 1720 se reconstruyó con ajimez incluido. El modelo fue el mirador-ajimez del convento de las clarisas de La Laguna, realizado en 1717 y el de las concepcionistas de Garachico, entre 1745 y 1749. También el convento de San Agustín en La Laguna sufrió una importante restauración a lo largo de la centuria. El resultado no dista de los modos tradicionales, es decir, iglesia de tres naves separadas por columnas toscanas y con artesonados de madera. En su fachada se alzó un torreón rematado por chapitel. La casa conventual se amplió disponiendo de un segundo claustro. Las obras se atribuyen al maestro Diego de Miranda o al ingeniero Antonio Samper, que posiblemente intervino en el remate de la portada lateral del templo [76].

En Santa Cruz de Tenerife, el convento franciscano de San Pedro de Alcántara protagonizó una notable ampliación. Hacia 1712, se procedió a dotar a la iglesia de una holgada capilla mayor y en las dependencias conventuales se añadió un espacio que los monjes utilizaron como huerta. Sin embargo, la transformación más significativa tuvo lugar en las últimas décadas de la centuria. La iglesia se convirtió en un templo de tres naves, con cubiertas de madera. La nueva fábrica elevó su altura, para abrir vanos que garantizaban la iluminación del recinto. Ello se reflejaría en su fachada que se eleva adoptando el perfil mixtilíneo que oculta la techumbre tradicional. Adyacente a la iglesia se hallaba la capilla de la Venerable Orden Tercera. Hacia 1723, el convento hacía donación perpetua e irrevocable a la Orden Tercera de la capilla del Retiro o de Los Dolores. Se trataba de una pequeña habitación para reuniones. Pero la Orden tenía el propósito de contar con una capilla propia y en 1760 cuando tenía los fondos necesarios, solicitó al convento la cesión del terreno adecuado para levantar un pequeño templo. En 1763 se había construido una capilla de una sola nave con cubierta de madera y presidida por un retablo barroco [77].

En Santa Cruz de La Palma, también el real convento de la Inmaculada Concepción sufrió una importante renovación que afectó a la capilla mayor del templo, a la torre que se rehizo desde los cimientos y a la fachada que se remató con un arco mixtilíneo, muy del gusto barroco.

[76] M. I. Navarro Segura, *La Laguna 1500: la ciudad-república, op. cit.*, pp. 310-311.

[77] A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, p. 406.



Universidad de San Fernando La Laguna. Edificio de la Real Sociedad Económica Amigos del País.

La reconstrucción trajo consigo la adición de nuevas capillas como la de San José, con decoración tallada y pintada de estilo barroco y el camarín de la Concepción. La reedificación afectó igualmente a la casa convento, es decir, a las celdas, corredores y claustro. En este último se colocaron sepulturas y se levantaron altares. Estos oratorios, donde se rogaba o enterraban a los bienhechores del convento, contribuían además a sacralizar los espacios comunes. Anexa al cenobio se halla la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco que fue ampliada y ensanchada en 1737 [78]. Igual engrandecimiento sufrió el *convento de Santo Domingo*, en las primeras décadas del siglo, no exento de rivalidad con el franciscano. La renovación comenzó por la capilla mayor, para continuar con la reconstrucción de las cubiertas, la erección de la torre, y la renovación y ornamentación de la sala capitular, todo ello en el más suntuoso estilo barroco.

En las últimas décadas y de la mano del arquitecto Diego Nicolás Eduardo se introducían en la arquitectura conventual elementos del código clasicista. Así, hacia 1786, proyectó un nuevo templo para los agustinos en Las Palmas. El proyecto de planta de cruz latina con cabecera plana, con capillas incomunicadas y pórtico no convenció a los agustinos que exigieron modificaciones como suprimir el portal y abrir las capillas. Eduardo realizó las correcciones pero el proyecto no se llegó a ejecutar [79].

Capítulo aparte lo constituye la arquitectura vinculada a la Compañía de Jesús que desde el siglo XVII fundaron casas en La Orotava y en Las Palmas. En la villa, el edificio tuvo una portada con columnas salomónicas diseñadas por el padre Vicentelo, autor también de la iglesia de San Francisco de Borja en Las Palmas. Esta iglesia reemplazó al pequeño oratorio que tenían los jesuitas en la planta baja. Tras la expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767, la residencia fue ocupada por el seminario conciliar.

En La Laguna, la compañía fundó un colegio con cometidos educativos hacia 1733. Tras la expulsión de los jesuitas, el edificio fue ocupado en 1778 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País y luego, en 1792, por las primeras aulas de la Universidad de San Fernando. El edificio se construyó en el solar cedido por Juan Botino en la calle de San Agustín [80]. Tenía planta en L y dos alturas. En la planta baja se hallaba el oratorio. En su fachada destacamos una distribución regular de ventanas de guillotina, con puerta descentrada rematada con frontón curvo partido con motivos vegetales y concha como en el colegio grancanario.

[78] J. Pérez Morera, *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 78.

[79] F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, *op. cit.*, p. 138.

[80] F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.*, p. 249.



IGLESIA PARROQUIAL DE LA CONCEPCIÓN DE LA OROTAVA

Ana María Quesada Acosta

Rica se nos presenta la historiografía de esta edificación, y sin embargo aún quedan notables cuestiones por desvelar, siendo la más controvertida la referente a su autoría, afiliada a distintos profesionales. La primera atribución recaía en Diego Nicolás Eduardo, desmentida posteriormente por investigaciones que infieren los nombres del ingeniero militar Francisco Gozar, del maestro de obras Patricio García, del maestro carpintero Miguel García de Chávez y, del arquitecto Ventura Rodríguez, cada uno relacionado, en un momento dado, con la edificación. Objeto de opiniones dispares ha sido también su estilo, que no deja de ser reflejo del contradictorio panorama que ofrece la arquitectura canaria durante las últimas décadas del ochocientos. Así, elementos barrocos conviven con algunos planteamientos renacentistas, sin olvidar la pervivencia de símbolos góticos.

La fábrica se emprende en 1768 para sustituir una antigua iglesia afectada, en 1705, por los temblores de tierra derivados de la erupción del volcán denominado Güimar. El paso de los años aumentó sus desperfectos, sufriendo algunas reparaciones que no evitaron su ruina, confirmada en 1753, por varios técnicos de la comarca, procediéndose a apuntalar los arcos de las tres capillas. Dos años después, en presencia del obispo, se desprendía un trozo de techo, por lo que el comandante general Juan de Urbina encomienda un informe al ingeniero militar Francisco Gozar. En su opinión, se hacía necesario derribar la vieja parroquia y construir una de mayores dimensiones. A tal efecto trazó dos planos, uno con cubierta de artesonado y otro con bóvedas, acompañando sus ilustraciones con las medidas y presupuesto de las obras. Para acometerlas se constituye la Junta de fábrica, siendo uno de sus presidentes el capitán de granaderos Alonso de Llarena, quien pone en marcha los mecanismos necesarios para financiarla, contándose inicialmente con la aportación económica de los vecinos, fondo incrementado, una vez iniciada las obras, gracias la licencia concedida por Carlos III, para comerciar con dos navíos directamente con La Guaira, Venezuela.

En 1763 Gozar abandona la isla, de modo que cinco años después comienzan los trabajos bajo la planificación y dirección de Patricio García, maestro orotavense, que se mantiene al frente de los mismos hasta 1778, año en el que se traslada a Las Palmas de Gran Canaria para trabajar en la Catedral junto a Diego Nicolás Eduardo, dejando ya levantada buena parte del edificio. A él se debe su singular fachada, de trazado poligonal convexo, determinado por la disposición avanzada de la nave central y el retranqueo oblicuo de las laterales, que empuja a las torres a un tercer plano. En el cuerpo central, trabajado con sillares y piedras labradas, desarrolló personalmente una decoración que evidencia su formación barroca. Cornisa serpenteante, pilastras, capiteles, gárgolas y globos terráqueos en los que se representan Canarias y Cuba, conforman un programa del que, sin lugar a dudas, sobresale la ménsula que, a modo de concha, sostiene el balcón, ofreciéndonos un aderezo a base de hojarascas, frutas, flores y aves. Peculiares son también las torres, edificaciones prismáticas coronadas por cuerpos octogonales con chapiteles campaniformes. El interior ofrece una organización basilical clasicista, con tres naves separadas por columnas coronadas por capiteles de dicción corintia que sostienen una sección de entablamento, siguiendo el esquema formulado por Brunelleschi en algunas iglesias florentinas. Sobre estos cimacios descansan bóvedas de medio cañón, alzándose en el crucero cuatro recios pilares que sujetan los arcos torales de la cúpula que no pudo culminar. Arrancan de altos pedestales labrados con ornamentos vegetales, escenas bíblicas y representaciones marianas. Completó el trazado del recinto con capillas laterales, coro, dos sacristías y presbiterio abovedado, éste último, a decir de algunos autores, de probable influencia portuguesa.

Tras la marcha de Patricio García se hace cargo de la edificación su paisano y gran colaborador, Miguel García de Chávez, quien conocía perfectamente los entresijos del proyecto. Su gestión contará con la ayuda del ya citado Alonso de Llarena, alma mater de la iglesia y única persona, en definitiva, que permaneció junto a las obras desde los orígenes hasta su conclusión. Según sus propias declaraciones fue él quien le preparaba al maestro las plantillas, dirigiéndolo en la construcción de la cúpula gallonada que, apoyada sobre tambor, remata en linterna con copulín.

La vinculación de Ventura Rodríguez, afamado arquitecto madrileño, con la iglesia parroquial se fecha unos años antes, y hay que ponerla en relación con un memorial dirigido al rey mediante el que se le solicitaba una nueva ayuda económica. La petición iba acompañada de un informe detallado de los adelantos de la construcción que fue remitido por los directores de la obra. Pese a lo avanzada que se encontraba, la corona pide a dicho arquitecto la revisión de los planos y, éste, ignorando la situación decide aplicar notables rectificaciones. Sus recomendaciones, firmadas en 1784, no se llevaron a cabo, inaugurándose la nueva parroquia cuatro años después.



ARQUITECTURA DOMÉSTICA



Casa Riquel, La Laguna.

Afrontamos el estudio de la arquitectura doméstica en Canarias distinguiendo entre dos tendencias, una arquitectura culta y una popular, clasificación que atiende a razones de tipo socioeconómico, y que encuentra su equivalencia en la distinción entre arquitectura urbana y rural [81]. La culta es aquella que se desarrolla en el marco de la ciudad, que pertenece a la clase acomodada y que utiliza fundamentalmente en su fachada, esfera representativa de la posición social y económica de sus propietarios, elementos arquitectónicos y ornamentos que hablan de lenguajes arquitectónicos cultos (renacentistas, barrocos, neoclásicos…). Por popular se entiende aquella que se desarrolla no sólo en el ámbito rural sino también en la ciudad pero vinculada a un estrato social inferior, que resuelve el problema de la construcción atendiendo a razones de tipo funcional, sin necesidad de manifestar o exhibir su estrecha posición social, al contrario, recurre a un alegato formal y constructivo para dar testimonio de su forma de vida. Es una arquitectura sin pretensiones.

En el siglo XVIII además podemos distinguir dos etapas o dos estilos. La primera que llega hasta el último tercio de la centuria, donde la arquitectura urbana utiliza soluciones tradicionales combinadas con elementos mudéjares, renacentistas y barrocos. La segunda etapa viene marcada por la propagación de los ideales de la Ilustración, y en consecuencia, por la difusión de un ideal clásico en arquitectura, que llevaría a suprimir todo signo externo de lo propiamente canario, vernáculo y tradicional. Las nuevas fachadas eran dignas y merecedoras de compararse con las europeas.

La mayoría de las viviendas objeto de este estudio pertenecen al grupo de edificación cerrada entre medianeras, es decir, viviendas edificadas entre solares ya fabricados y ubicadas en las principales vías de la ciudad. Son por otra parte inmuebles de uso doméstico que se articulan en torno a un patio en varias plantas, cada una de ellas con una finalidad concreta. Nos detendremos en las casas vinculadas al grupo social y económico que detenta el poder y que marca el ritmo de los acontecimientos no sólo históricos sino sobre todo, culturales. Es decir, casas de origen aristocrático en La Laguna, Las Palmas, La Orotava… y casas burguesas principalmente en el Puerto de la Cruz, Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de Tenerife y también en Las Palmas; viviendas que en su devenir histórico han sufrido importantes transformaciones, inte-

[81] *Ibídem*, p. 37.

riores y exteriores, mutaciones y amputaciones, conservando en la mayoría de los casos, la fachada o portada que con el uso de elementos arquitectónicos (balcones, ventanas puertas…), de materiales de construcción (piedra o mampostería con sillares esquineros), de diferentes tipos de cubiertas (mudéjar o azotea), y de elementos ornamentales y heráldicos, tratan de marcar la diferenciación social.



Casa Linares. La Laguna.

La casa representativa del siglo XVIII es generalmente de tres plantas. Si observamos su fachada, los ventanillos del primer cuerpo se corresponden a la planta baja; las ventanas del segundo piso, al entresuelo y las ventanas de mayores dimensiones a la planta noble o principal. Puede ocurrir que el entresuelo no se acuse en la fachada pero se manifieste en el patio. Hay también inmuebles que suprimen el entresuelo, y en éstos, la distribución es la siguiente: planta baja de ventanillos, piso principal y un tercer nivel con balcón corrido cuya función es servir de granero. Deducimos que existen viviendas cuyos propietarios basan su riqueza en la actividad agrícola y por lo tanto, necesitan de espacios ventilados para almacenar los granos que producían sus explotaciones próximas a la ciudad, y casas cuyos dueños viven del tráfico comercial que exigen no sólo graneros sino también entresuelos, lugar para el depósito de mercancías y oficinas, visitadas por escribanos, bachilleres… así como amplios patios.

La vivienda se sigue organizando en torno a un patio central y principal. Se accede a la misma a través de un amplio zaguán que comunica el exterior con el núcleo neurálgico de la casa, es decir, con el citado patio. Como ocurría desde el siglo XVI, es la pieza que concentra la mayor parte de las actividades de la casa: lugar de tránsito de personas, mercancías, animales, y lugar también en que se localiza el depósito de agua y el jardín. El patio, que suele estar en el centro geométrico de la vivienda, puede tener planta rectangular o cuadrada y durante esta centuria se hace más alto, surgiendo la tercera galería, correspondiente al tercer nivel de su fachada. Las galerías que se apoyan en pies derechos y zapatas, no aparecen en los cuatro lados del patio; en ocasiones, un lado permanece libre para que puedan transitar los coches de caballo desde la puerta principal hasta el traspatio. El granero también puede abrirse al patio aunque no se acusa en los frontis de determinados inmuebles, sobre todo, en las portadas blasonadas que prefieren hacer ostentación de su posición diferenciadora con la simple adopción de elementos cultos, rehusando, desde mediados del siglo, a mostrar en la fachada las vinculaciones con la arquitectura tradicional y propia canaria. En estos patios se hallan también las escaleras de acceso a las plantas superiores. Con frecuencia, el acceso al entresuelo se realiza por el descanso de la escalera principal de la casa o mediante una pequeña escalera exenta. En las casas de gran actividad comercial se coloca una garrucha clavada a la galería superior para subir la carga al entresuelo [82]. Si los solares son suficientemente amplios podía trazarse un traspatio o patio trasero. Este podía convertirse en una zona de servicio con distintos niveles, pero carente de la importancia arquitectónica del principal. Esta área podía

[82] *Ibídem*, p. 192.



Casa Peraza de Ayala. La Laguna.

destinarse a huertas o jardín, siendo el de la casa Cólogan en La Orotava uno de los más bellos de la isla.

Hemos mencionado que la vivienda tiene habitualmente tres pisos ocupados por dependencias bajas, entresuelo, habitaciones principales y graneros. Las dependencias en la planta baja están destinadas a bodegas, caballerizas, almacenes… Comunica por motivos funcionales directamente con el zaguán y con el patio. La luz y el aire necesarios en esta planta son aportados con frecuencia por pequeños ventanillos. El entresuelo con gran desarrollo en esta centuria, se dedica a oficinas, depósito de mercancías, o incluso para el personal de servicio. Las habitaciones principales ocupan la parte noble de la vivienda (el segundo o tercer piso), la mejor iluminada, ventilada, abiertas a la fachada principal que está trabajada con esmero desde el punto de vista arquitectónico y ornamental. Se reservan estas estancias para salón, dormitorios y gabinete. La cocina, en las casas de dos y tres pisos, se coloca en un extremo y puede abrirse al traspatio.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA HASTA EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

Los edificios representativos de la primera época, es decir, anteriores a 1770, se hallan principalmente en las que hemos denominado grandes ciudades del Setecientos: La Laguna, Las Palmas, La Orotava, Santa Cruz de Tenerife, Teguise, La Oliva y en las restantes capitales isleñas.

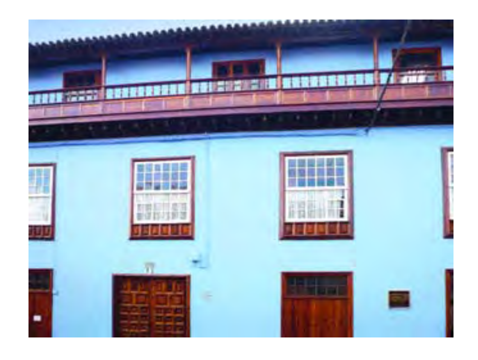
Estas casas siguen siendo ejemplos notables de arquitectura tradicional. Las soluciones mudéjares son evidentes tanto en el exterior como en el interior. Utilizan cubiertas de madera y teja, salvo en las Canarias Orientales donde por adaptación al medio geográfico emplean cubiertas planas de adobe; combinan la mampostería de sus muros encalados de blanco, con la madera de sus elementos arquitectónicos; la madera se usa tanto en el exterior como en el interior (en patios, pies derechos, zapatas, canes, escaleras, suelos, techos…).

Esta arquitectura tradicional puede ennoblecer su frontispicio con el uso de la piedra que enmarca la portada central y con la adopción de elementos arquitectónicos del lenguaje barroco, frontones partidos o curvos, molduras ondulantes, perillones… amén del escudo de la familia colocado en la segunda planta como símbolo de ostentación social y económica.

En La Laguna respondiendo a estas características hallamos la casa Peraza de Ayala, en la avenida Trinidad. Es el único edificio tradicional que se halla en esta vía. Adopta el nombre de Trinidad por la ermita que tiene esta vivienda, fundada por el coronel Baltasar Gabriel Peraza de Ayala a mediados del siglo XVIII y finalizada en 1769, según fecha de su portada. Los elementos de su fachada la convierten en un ejemplo paradigmático de la arquitectura canaria (puertas con cojinetes, ventanas de guillotina con antepechos, balcón cubierto en el piso superior de celosías entre los soportes, gárgolas en los extremos, cubierta de madera,

sillares esquineros…). La vivienda se distribuye en torno a un patio con altas columnas y dos escaleras, la de acceso al entresuelo y la que comunica con la parte principal de la casa. Anexa aparece la ermita, oratorio particular de la familia que por estar abierta a la calle no era exclusivo de los habitantes de la casa. En este inmueble, sólo la distribución regular de sus vanos y su volumen nos hacen ubicarla en el Setecientos, porque el resto de sus características la vinculan al pasado.

Vivienda que repite el esquema de las casas laguneras del siglo XVII es la casa Olivera, en la calle San Agustín 69. Según Rodríguez Moure fue construida hacia 1800 [83] pero podría ser anterior pues recuerda a la casa Ossuna y Bigot. En su fachada distinguimos tres plantas, sobresaliendo el balcón corrido y cubierto de balaustres del granero en la parte superior. También presentan tres niveles, usando el tercero con fines de almacenamiento agrícola la casa Linares, en la calle San Agustín 14 y la Porlier, en la calle Carrera 14. En la primera con portón de cojinetes literalmente descentrado distinguimos tres hileras de vanos adintelados, siendo menores los correspondientes al granero. La segunda, distingue el cuerpo principal con balcón de cristalera central y diferencia la ventilación de su granero con ventanillos elípticos, que según Fernando Martín reemplazaban a los primitivos rectangulares. Ambas viviendas pertenecen a un grupo que detenta poder social y económico, en base a las rentas de la tierra. La primera fue adquirida por Francisco Linares a un presbítero, Sebastián López de Vera y la segunda, fue reconstruida por el capitán Juan Antonio Porlier [84].



Casa Olivera. La Laguna.



Casa Montañés. La Laguna.

Igualmente tradicional y sencilla es la fachada de la casa Van de Heede, en la calle de San Agustín 7. Perteneció a la familia de origen flamenco Van de Heede y fue terminada según consta en la fachada en 1763. En su frontis sólo se observan dos plantas con huecos adintelados (puertas de cuarterones y ventanas de guillotina), y alero de tejas. Sin embargo, el interior es más complejo. En su patio principal pavimentado con piedra basáltica, se observa un tercer nivel con función de entresuelo, que no se acusa en la fachada, cerrado con ventanas de correderas con decoración de origen holandés en uno de sus lados. Además, al fondo del patio sobresale un cuarto piso destinado a granero que da al patio trasero [85]. La sencillez de la fachada no denota la prosperidad económica de la familia que vivía de las actividades mercantiles y de las rentas agrícolas.

Claros ejemplos de viviendas de la primera mitad del siglo XVIII que comienzan a manifestar su posición diferenciadora en la sociedad con la adopción de elementos cultos son las casas Montañés, Mesa, Riquel, Mustelier y Franco de Castilla, que son las llamadas casas armeras [86], con fachada blasonada hacia la calle principal, y graneros y caballerías hacia la calle trasera.

La casa Montañés, en la calle de San Agustín 16, actual sede del Consejo Consultivo de Canarias, fue terminada en 1747 por Francisco Montañés Machado cuyo blasón aparece sobre la puerta principal. Tiene tres plantas como nos señala la distribución de vanos asimétricos; ventanillos de rejería en la planta baja y ventanas de guillotina en las

[83] J. Rodríguez Moure, *Guía histórica de La Laguna*, La Laguna, 1935, p. 334.

[84] F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.* pp. 252-253.

[85] *Ibídem*, p. 25.

[86] M. I. Navarro Segura, *La Laguna 1500: la ciudad-república, op. cit.*, p. 329.



Casa del Marqués de Acialcázar. Las Palmas de Gran Canaria.

restantes. La segunda planta funciona de entresuelo. Su portada se enmarca con cantería y con escudo como elementos de diferenciación social. La vivienda se distribuye en torno a un patio rectangular con pila redonda central. Tiene soporte de madera en tres de sus lados, pues el lado izquierdo se deja libre para el tránsito de coches de caballos que desde la puerta principal y zaguán, llegarían hasta las caballerías en el traspatio. El acceso a las plantas altas se hace a través de escaleras ubicadas en el patio.

La casa Mesa, en la calle la Carrera esquina Viana, fue construida hacia 1765 por José Jacinto Mesa y Castilla. Ha sufrido importantes transformaciones en el exterior (el remate almenado de su frontis, la supresión de los sillares esquineros y de un balcón en el costado lateral), como en el interior (éstas últimas a consecuencia de convertirse en colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas). Lo que parece original es su portada principal que repite el esquema que en el XVIII se generaliza en las viviendas cultas laguneras, es decir, portada adintelada, en este caso enmarcada por pilastra sobre la que se dispone el escudo tallado en mármol correspondiente a la familia.

La casa Riquel, en la calle la Carrera esquina a Tabares de Cala, es una edificación mandada a construir por Antonio Riquel de Angulo. Las dos plantas de la fachada, ennoblecen su portada con cantería roja. Llama la atención la excepcional puerta de dos hojas decoradas con clavos que sustituyen a los cojinetes como motivos decorativos, y sobre todo, el frontón curvo rematado con perillones en los extremos que interrumpen el alero de teja de su coronamiento. No falta el escudo familiar, a cierta altura con la intención de no pasar inadvertido.

Asimismo, del tipo de fachada barroca aunque con vinculaciones sociales y económicas distintas son la casa Mustelier y la casa Franco de Castilla, ambas en la calle Herradores 57 y 79, respectivamente. Tienen en común la división en dos plantas, ventanas de guillotinas distribuidas en proporciones correctas, coronamiento con cornisa y alero de tejas y sobre todo, la ornamentación de su portada central, propia de la centuria, con cantería enmarcando la puerta sobre la que se disponen frontones que se quiebran en líneas curvas, albergando relieves. La primera, pertenecía a una familia de comerciantes establecidos en La Laguna desde la centuria anterior; la segunda, al Síndico Personero General de Castilla, Matías Franco de Castilla [87].

En Las Palmas de Gran Canaria, en la primera mitad del siglo también hallamos viviendas tradicionales como la casa del Marqués de Acialcázar, esquina a la calle de los Balcones, San Agustín y del Espíritu Santo. La historia de la vivienda se inicia en el siglo XVII, siendo sede incluso de la Compañía de Jesús y ocupada posteriormente por diferentes familias hasta que en 1705 Agustín Díaz de Niz Torres la reconstruye desde los cimientos. Interiormente se distribuye en torno a dos patios (principal y de servicios), con escaleras que comunican sus dos plantas. Característica es la terminación del techo en azotea. En sus fachadas aparecen los elementos que la definen como canaria y tradicional. El frontis de la calle de los Balcones parece preocuparse por regular

[87] *Ibídem*, p. 317.

los vanos de las ventanas y la puerta, enmarcadas con cantería y sobre el dintel de la puerta principal coloca un balcón descubierto con decoración de entrelazados. En las fachadas laterales, la composición es asimétrica, llegando incluso a presentar tres alturas, destacando el balcón cubierto de balaustres torneados de la calle de San Agustín.

Como la anterior, la casa Morales entre las calles San Marcos y García Tello, constituye un ejemplo de *composición disimétrica preilustrada*[88]. Tiene una planta rectangular, con un patio interior al que se abren las estancias de sus tres niveles con galerías abiertas. La cubierta es de azotea. La fachada resulta tradicional por el uso de los balcones, cuya distribución y variedad enriquece a la misma. Presenta balcones descubiertos con celosía, balcones cubiertos con balaustres torneados y balcón cubierto esquinero con antepecho de cuarterones y celosías.

Estos dos inmuebles por el volumen que ocupan, la disposición de sus estancias en dos y hasta tres plantas y el uso de la cantería y de la madera, se vinculan al grupo social que detentaba poder económico en estas fechas. De mentalidad conservadora se conforman con demandar a los maestros canteros viviendas que repiten el esquema de etapas anteriores.

En La Orotava encontramos un rico patrimonio con viviendas que responden a la tipología tradicional o preilustrada. Un notable ejemplo de ello lo constituye la casa Jiménez-Franchy, en la calle San Francisco 5, cuyo origen se sitúa en 1672 cuando se empezó su construcción por Marina Jiménez. La actual casa se debe a sus bisnieto Juan Bautista Franchy y debía estar finalizada en 1762 pues su constructor afirmaba que *eran las mayores y de mas vivienda que ay en dicho pueblo*[89]. La vivienda de tres plantas se organiza en torno un patio principal con cubiertas a cuatro aguas. En su fachada la distribución de elementos arquitectónicos y vanos nos recuerda a las casas laguneras, especialmente la casa Ossuna y Olivera, sobre todo, por su balcón corrido en la tercera planta.

Diferente distribución presenta la fachada de la vivienda conocida como la casa Cólogan, en la calle Cólogan 5, llamada así por el político Tomás Fidel Cólogan que habitó en ella en el siglo XIX. Aunque originalmente fue la casa de Marina Franchy, la actual vivienda data de 1753. La fachada posee una escalinata en piedra labrada, excepcional en la arquitectura canaria, que permite salvar el desnivel del terreno, una puerta tallada en madera y vanos de ventanas de guillotina rítmicamente ordenados.

Abundan en la villa casas que llegaron a ser consideradas auténticas mansiones como la casa de los Marqueses del Sauzal, en la calle del general Caraveo Grimaldi 30, hoy desaparecida, o la de los marqueses de la Quinta Roja, en la calle Constitución 9, antigua sede del Liceo Taoro con fachada tradicional y funcional de ventanas de guillotinas; la edificada por Antonio Benítez de Lugo y Vergara, IX Marqués de Celada, en la calle Apolianar 37, con fachada articulada en tres plantas aunque no se acusa un cuarto retranqueado respecto a ésta; la casa del capitán de granaderos Alonso Llarena, con fachada de cantería; la casa Prieto y Mendoza, en la calle Tomás Zerolo 22, que aún a finales del siglo XVIII



Casa Jiménez Franchy. La Orotava.



Casa Cólogan. La Orotava.

[88] AA.VV., *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria,* Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005, p. 118.

[89] F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.,* p. 254.



Casa del Ventoso. Puerto de la Cruz. Fachada y torreón.



Casa Urtusáutegui. La Orotava.



Casa Ponte. Garachico.

sigue distribuyendo vanos asimétricos, carpintería de cojinetes y alero de tejas. Finalmente, la casa Urtusáustegui, construida por Estanislao de Lugo Viña y Franchi Alfaro a mediados del siglo XVIII, resume en sus fachadas las dos tendencias imperantes en el siglo XVIII. La primera fachada abierta a la calle León repite los modelos imperantes hasta 1770, con portada central de piedra finalizada en un frontón triangular que interrumpe el alero de teja y añadiendo un balcón descubierto que remarca la existencia de una sala noble en el piso principal; en cambio, en el frontis abierto a la calle Carrera, se anuncia el clasicismo impuesto a finales del siglo, elevando un parapeto que oculta la techumbre tradicional [90].

En Garachico, destacamos las viviendas vinculadas a la nobleza, la casa del Marqués de la Quinta Roja y la casa Ponte, destruidas por la erupción volcánica de 1706 y reconstruidas en el siglo XVIII. Las viviendas presentan las fachadas propias de la primera etapa del siglo, es decir, de dos plantas con distribución irregular y asimétrica de vanos; las ventanas con cojinetes en la primera y de guillotina en la segunda, y balcones descubiertos. El apego a la tradición explica que sus propietarios respetaran el plano original y encargaran una edificación o restauración del inmueble fiel al original. Posee incluso un mirador, inspirado en los ajimeces mudéjares, torre que ejerció la finalidad de vigilar los barcos que llegaban al puerto.

En la ciudad del Puerto de la Cruz destacamos dos viviendas definitorias de la prosperidad de la población en esta época. Nos referimos a la casa Iriarte y Ventoso, una frente a la otra. La Iriarte, ampliada en el siglo XVIII, con frente a la calle de San Juan, repite esquemas tradicionales conocidos en otras ciudades canarias, pues llega a poseer una tercera planta destinada a granero. En sus fachadas a la calle San Juan e Iriarte

[90] Véase A. S. Hernández Gutiérrez, *Arquitectura en el centro histórico de la Villa de La Orotava*, Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, 2003.

abre balcones cubiertos con balaustres torneados y vanos asimétricos. La casa Ventoso se presenta con la típica fachada de tres plantas, con distribución regular de vanos asimétricos y balcón cubierto central. Al patio interior, como ocurría en las viviendas laguneras, se abre el granero. Propio de las ciudades portuarias es el gran torreón del patio trasero. Desde este mirador se garantizaba la contemplación total de la bahía, pieza lógica en una población de importante tráfico comercial. La amplitud de sus patios también demuestran que el comercio del vino y de variadas mercaderías, hallaban en esta casa su sede principal.



Casa Echevarría. San Sebastián de La Gomera (Foto: Débora Madrid).

La Palma también refleja en sus calles y en sus principales ejemplos de arquitectura doméstica las dos tendencias que hemos venido distinguiendo en el siglo XVIII, es decir, la tradicional hasta el último tercio de la centuria, con incorporación de elementos arquitectónicos cultos como signos de diferenciación social y, en las últimas décadas, una arquitectura de signo progresista y liberal que señala la evolución clasista del XIX. En la arteria principal de la ciudad hallamos la casa Sotomayor, en calle O´Daly 34, con dos plantas y distribución irregular de su vanos asimétricos; la casa Vélez de Ontanilla, O'Daly, 25 y 27, que fue reformada a comienzos del siglo por Felipe Vélez y Guisla. Sus fachadas marcan la evolución arquitectónica del siglo. En la fachada trasera de cuatro plantas se abren huecos asimétricos e irregulares, atendiendo a razones únicamente funcionales. En ella destacan las ventanas de ajimez y el balcón descubierto. En la fachada lateral, sobresale un horno colgante cubierto de teja. En cambio, el frontis principal fue modernizado según los criterios imperantes en el siglo XIX regularizando sus vanos simétricos y elevando parapeto que oculta la techumbre tradicional. En su interior, aparte de la escalera de piedra, sus estancias principales se cubren con una techumbre con ornamentación barroca y pinjantes en el almizate [91].

En San Sebastián de La Gomera, a mediados del siglo, se renuevan viviendas en la calle principal, adquiridas por familias que procedentes de otros lugares, llegarían a ocupar puestos importantes en la administración. En este sentido, destacamos la casa Ascanio que ennoblece la fachada enmarcando la puerta principal con cantería y la casa Ayala y Echevarría que subrayan la diferenciación social con escudos de armas de la familia. El resto de los elementos de sus fachadas (ventanas de cojinetes, distribución de vanos asimétricos…), las cubiertas de tejas y los patios (con pies derechos, zapatas y galerías con antepechos y balaustres…), nos permiten definirlas como viviendas tradicionales, propias de la primera etapa del Setecientos.

También en Valverde, el edificio más importante de la centuria se sigue construyendo a la manera tradicional. Nos referimos al antiguo juzgado, hoy Colegio de Aparejadores de El Hierro, en la parte baja de la villa. Se organiza en torno a un patio con galería abierta en una de sus lados y brocal de pozo al centro. Su fachada distribuye vanos de forma simétrica en tres plantas y se remata con cubierta de tejas.

En la antigua capital de Lanzarote, en Teguise, las casas en el siglo XVIII podían tener una o dos plantas, y como elementos de distinción

[91] J. Pérez García, *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma,* Cabildo Insular de La Palma, 1975, pp. 95-99.



Casa Spínola. Teguise. Lanzarote.

social usaban las tejas en sus cubiertas, la cantería en sus portadas y la madera en sus elementos arquitectónicos; tres materiales caros y escasos (piedra, madera y teja), que tenían que ser importados de las islas occidentales. Edificios que subrayan su diferenciación social, son la casa del Marqués, reconstruida en varias ocasiones; la casa Torres, con escalones ante la puerta, con dos patios (principal y de servicio), oratorio privado, aljibe, sótano (usado como pajar)… y, por último, la casa Spínola levantada entre 1730 y 1780 frente a la plaza principal, de una sola planta repite el esquema de escalones ante la puerta central enmarcada de cantería, en medio de ventanas con cojinetes. Son en definitiva, casas tradicionales que se distinguen por sus dimensiones, elementos y materiales.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

A partir de 1770, las ideas ilustradas recién arribadas a Canarias, el cambio de mentalidad de un grupo social que necesitaba romper con el inmovilismo, conservadurismo y tradicionalismo anterior, la llegada de arquitectos y la creación de academias propiciaron una renovación de la vivienda privada, centrada especialmente en la fachada. Se encubría y disimulaba todo aquello que en la esfera pública fuera sinónimo de tradicional, propiamente canario, isleño y vernáculo. Esta minoría reformista pretendía mostrar su afán de progreso y libertad mediante una estética racionalista que emulaba a la arquitectura de los países más libres y cultos de Europa. Los aleros de tejas, las ventanas de cojinetes, las celosías, los ajimeces y los balcones corridos dejan paso a la distribución equilibrada de macizos y vanos, a amplios huecos de ventanas, a balco-



Palacio de Nava. La Laguna.



Patio de la casa Hamilton. (Foto: Archivo Tarquis. Departamento de Historia del Arte. Universidad de La Laguna).

nes descubiertos, frontones y columnas clásicas. Hay que señalar que esta remodelación fue superficial, ya que sólo afectó a las viviendas de la minoría ilustrada y al exterior de ésta, puesto que en el interior se mantenía inalterada la estructura tradicional anterior [92]. No obstante, en estas fachadas la apertura de vanos de mayor tamaño, no sólo aportaba mejores condiciones higiénicas y de ventilación, sino también la iluminación necesaria, en ese doble juego del interior al exterior, y viceversa. Es decir, ver el exterior desde dentro pero también para que desde fuera se viera el interior; la vivienda como escaparate social con amplias e iluminadas estancias muestra nuevas formas de vida y pensamiento.

Las nuevas fachadas que contribuían a la renovación estética y social de la ciudad se hallan en aquellas poblaciones que se convirtieron en focos de propagación de los ideales ilustrados, es decir, La Laguna, La Orotava, Las Palmas, Santa Cruz de la Palma…

En La Laguna, hacia 1776, Tomás de Nava Grimón y Porlier reforma completamente la fachada del Palacio de Nava. La casa, levantada y reformada en las centurias anteriores, necesitaba un revestimiento formal ligado al lenguaje del decoro, pues desde 1760 se convierte en la sede de la Tertulia de Nava. El V Marqués de Villanueva del Prado cubrió el frontispicio de cantería azul, reforzó las esquinas con sillares almohadillados y añadió elementos y soluciones neoclásicas a la fachada. Hasta 1776, solamente era de piedra la portada central rematada por un ático con el escudo de los Marqueses de Villanueva del Prado. A iniciativa del marqués se interviene en el resto del frontispicio, aderezando y ensanchando los vanos que se distribuyen con armonía. La puerta central adintelada se enmarca con dobles columnas corintias sobre plinto y sobre el dintel se aña-

[92] Véase F. J. Galante Gómez, *El ideal clásico...*, *op.cit.,* p. 24.



Casa de los Carta. Santa Cruz de Tenerife.



Casa de los Carta. Santa Cruz de Tenerife.

de el escudo de los Grimón; a los lados, ventanas con marcos de cantería y reja. En la parte superior, se abren cinco huecos simétricos con respecto a los anteriores, cerrados con balcones de reja y rematados con entablamentos y frontón triangular, salvo el central que remata con un frontón curvo y partido. Este último elemento sirve de transición al ático barroco. El resto de la fachada se remata con balaustrada. El palacio ha utilizado en su frontis elementos y materiales que no sólo reflejan la importancia social, económica y política que tenía la familia, sino también el cambio de mentalidad operado en sus propietarios, inmersos en la corriente ilustrada del momento. En el interior de Palacio de Nava se hacen algunas intervenciones como la ubicación de una gran escalera de mármol acorde con el nuevo estilo, pero el resto de la vivienda responde a pautas tradicionales y al esquema de las casas armeras laguneras [93].

La población de Santa Cruz de Tenerife, que crece en el siglo XVIII al amparo de su función portuaria, contará entre otras tipologías con las llamadas viviendas de uso comercial. Uno de los mejores ejemplos lo constituía la casa Hamilton, en la calle la Marina 15, pero destruida en 1973. Fernando Martín recoge que desde la segunda mitad del Setecientos, la que había sido residencia del cónsul de Malta, dedicado a actividades comerciales, pasó a los ingleses Hamilton, pero Tomás Méndez Pérez sostiene que la casa fue sede de la compañía comercial desde 1832 [94]. El inmueble reunía ventajosas condiciones para convertirse en el prototipo de casa comercial: se hallaba junto al puerto y ocupaba un amplio solar que permitía reunir en el mismo espacio dependencias, oficinas, depósitos y almacenes necesarios para las operaciones comerciales, consignación de buques, banca y seguros. En el patio pavimentado, sólo se usaron dos pies derechos, bastante altos para salvar las alturas de la primera planta y del entresuelo, con galería abierta en tres de sus lados. El último piso abierto al patio se cerraba con una galería de ventanas de guillotinas que se correspondían con la zona ocupada por la vivienda. Este patio, zona de tránsito de viajeros, comerciantes y mercancías, se halla hoy «falseado» en la sede de la Presidencia del Gobierno de Canarias, después de que AMP Arquitectos lo incorporaran al nuevo edificio, con distinta orientación y para distribuir tres plantas de oficinas administrativas. En la fachada, se distinguían tres plantas con vanos distribuidos de forma simétrica, con excepcional portada lateral.

Los Carta fueron una familia de origen palmero dedicada a actividades preferentemente comerciales desde comienzos del siglo XVIII. El capitán Matías Rodríguez Carta, el primero de la saga, fue todo un mecenas para el arte. Contribuyó de forma decisiva con las obras de la parroquia de la Concepción de esta ciudad donde llegó a construir una capilla panteón para su familia, una obra en estilo barroco ya comentada, pero su afán de ostentación le llevó a participar en la renovación de la ciudad donde llegó a poseer varios inmuebles. Mención especial merecen las dos viviendas ubicadas en los dos espacios públicos representativos del Santa Cruz de entonces, la plaza de la Pila y la plaza de la Concepción, sede del poder civil y el religioso. La primera, una casa pa-

93 F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.*, p. 216-218. M. I. Navarro Segura, *La Laguna 1500: la ciudad-república, op. cit.*, pp. 283-284.

94 F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.*, p. 268 y T. Méndez Pérez, *Patios singulares de las Islas Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 2008, p. 226.

lacio que fue concluida por su hijo Matías Bernardo Rodríguez Carta y Domínguez; la segunda, fabricada sobre la que en su día fue propiedad de José Gómez Ascanio. Las fachadas de sendos edificios parecen responder a cada una de las etapas que hemos señalado para abordar la arquitectura doméstica del Setecientos. Ambas son casas altas de tres plantas, pero con elementos arquitectónicos y materiales de construcción diferente, por lo que el aspecto y la lectura que de ellas se hace es también distinta. La ubicada en la actualmente denominada plaza de La Candelaria aunque finalizada en 1752, anuncia el clasicismo imperante en la siguiente centuria. El uso de la piedra denota nobleza, a la que aspira esta familia de comerciantes, pero la disposición de sus elementos y el remate con antepecho demuestran el deseo de igualarse a los más modernos europeos. La segunda, por el contrario, luce mampostería encalada con vanos asimétricos distribuidos de forma regular y remata su fachada a la plaza con un balcón corrido y cubierto que ya se daba desde la centuria anterior. Es decir, la primera presenta diseño que preludia el clasicismo, mientras que la segunda aún se vincula a la arquitectura tradicional [95].

En Las Palmas, el primer ejemplo de arquitectura privada según el código clasicista lo hallamos en la casa de Viera y Clavijo en la plaza de Santa Ana. El inmueble, propiedad del deán Zoilo Martínez, estaba totalmente abandonado. Hacia 1785, los hermanos Viera y Clavijo adquirieron el edificio y asesorados por Diego Nicolás Eduardo, construyeron un nuevo inmueble que respondía a los ideales de tan preclaro ilustrado. La vivienda de tres plantas remata su fachada con machones con floreros y balaustrada que oculta la techumbre tradicional. La distribución de ventanas de guillotinas, con un ritmo acompasado y medido refleja la asimilación del nuevo gusto por parte de sus propietarios.

También en la plaza de Santa Ana, con la catedral intervenida por Diego Nicolás Eduardo por estas fechas, se alzan otros edificios que responden al mismo lenguaje, como la casa de la Encina, propiedad del canónigo Luis de la Encina. A finales del Setecientos concluye su construcción, presentando una fachada de dos plantas con huecos enmarcados por cantería. Destaca el vano que abre el salón principal, de mayores dimensiones y con balcón descubierto, lo que explica cambios en la forma de vida de sus ocupantes. No obstante, en el interior, las soluciones arquitectónicas siguen siendo tradicionales como se evidencia en el patio, con pies derechos, zapatas y galería abierta con antepecho y balaustres.

En Vegueta también destacamos la casa del Condado de la Vega Grande. El primer conde de la Vega Grande compró varias casas en la calle Doctor Chil que derribó y edificó nuevamente, siendo respetuoso en la fachada con el nuevo lenguaje clásico de moda. Se organiza su fachada alargada y plana con vanos enmarcados por cantería, material que también refuerza la esquina y se emplea en el alero. Los balcones superiores presentan antepechos con celosía de madera, elemento que recuerda a la arquitectura tradicional que sin lugar a dudas debió emplear en el interior.



Casa Viera y Clavijo. Las Palmas de Gran Canaria.

[95] Véase F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.* pp. 266-267; A. Darías Príncipe, *Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*, Santa Cruz de Tenerife, 2004, tomo I, pp. 59-62.



Casa del Marqués de Muni. Las Palmas de Gran Canaria.

En Triana igualmente se fabricaron viviendas según el nuevo gusto, como la casa Grondona, calle Peregrina 4, y del Marqués de Muni, calle de San Pedro, esquina Paseo Lentini. Estas responden a las características anteriormente mencionadas, destacando en la segunda el uso de cantería para el primer cuerpo, así como la apertura de cinco vanos de puertas que permiten el acceso a tiendas o dependencias varias. Además, según Martín Rodríguez, ésta pudo ser obra para una asociación o figura religiosa, pues lleva inscripciones de Jesús, María, José, Joaquín y Ana, sobre las puertas, escudo mariano con rosario, y nicho para escultura [96].

Asimismo, en La Orotava, a finales del siglo XVIII el neoclasicismo comienza a manifestarse tímidamente en algunas de sus grandes casonas, como la perteneciente a la familia Lugo y Massieu en la calle Hermano Apolinar 37. En su esfera pública, es decir en el frontispicio, aunque aún perviven elementos tradicionales como el alero y la cubierta, se observa una distribución rítmica de vanos. Como era habitual se ennoblece la portada central con cantería y se remata con frontón triangular, que reemplaza a los frontones curvos y partidos de la etapa anterior.

La influencia ilustrada llegó a Santa Cruz de La Palma a finales de la centuria, renovando su arquitectura privada en armonía con las nuevas ideas. Viviendas en lugares privilegiados como la plaza de España responde a este nuevo gusto. En este sentido, destacamos la casa Massieu, adquirida por Pedro Massieu y Monteverde en 1737 y reedificada por su sucesor Juan Massieu Fierro después del incendio de 1770.

[96] F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.*, p. 271.


Casa Pinto. Santa Cruz de La Palma. Patio interior. (Foto: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma).


Casa Pinto. Santa Cruz de La Palma. Fachada. (Foto: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma).

> Las casas del Coronel son fabricadas modernamente y de buen gusto y frontispicio bien visto, estaban en su interior, patio, escaleras, entresuelos y corredores, muy aseadas y bien iluminadas. Las paredes de las piezas principales para el concurso se hallaban adornadas de buenas láminas y espejos dorados con correspondientes colgaduras de damasco carmesí, en rigurosa moda; araña de cristal y acomodadas luces, en circunferencia, todas de cera y esperma [97].

De esta crónica se deduce que la vivienda presenta un frontis de corte clasicista, pero la distribución interna del inmueble no ha cambiado (patios, entresuelos y corredores, planta típica del XVIII), además las estancias estaban equipadas y adornadas de acuerdo a la posición social de la familia ocupante.

También a la plaza y colindante a la anterior, se abre la casa Pinto, propiedad a finales del Setecientos de Antonio Pinto de Guisla. Como la anterior, en 1770 se quemó. Fue entonces necesario fabricarla nuevamente desde los cimientos. Su estructura no es esencialmente clasicista, y en su fachada hay reminiscencias del barroco al presentarse rematada por una cornisa mixtilínea de curvas y contracurvas que terminan en dos grandes volutas afrontadas. Añade una portada central de cantería y un escudo en mármol. La casa organizada en torno a un patio central se adapta a las características del terreno, presentando en su fachada trasera cinco plantas (caballerizas, planta baja, entresuelo, planta principal y habitaciones de servicio, esta última retranqueada) [98].

En definitiva, en el último tercio del Setecientos, la arquitectura tradicional ha sido velada mediante la adopción de un lenguaje clasicista que comenzó tímidamente invadiendo los frontispicios de las casas con la regularización simétrica de los vanos para, más tarde, añadir elementos clásicos y elevar parapetos que ocultan lo vernáculo y tradicional.

[97] J. Pérez García, *op. cit.,* p. 216.

[98] F. G. Martín Rodríguez, *op. cit.,* p. 274.



Casa Carta. Valle Guerra.

HACIENDAS

Dentro de la arquitectura doméstica distinguimos la tipología de haciendas como viviendas que, pertenecientes a la clase dominante, se ubicaban en el ámbito rural de donde este grupo social obtenía su principal fuente de ingreso. En realidad eran la segunda residencia de los que detentaban el poder económico y social, que vivían en la ciudad la mayor parte del año, alojándose en estas casas solariegas en la fecha de recogida de la cosecha. Esta circunstancia permite distinguir en la organización espacial de estas haciendas múltiples dependencias para acometer las funciones agrícolas previstas pero también estancias notablemente equipadas que servían de alojamiento esporádico a sus nobles propietarios. En la estructura de la casa se pueden distinguir dos partes enfrentadas; la zona privada y el área de servicio, en torno a patios también diferenciados: el patio principal (antesala de la zona privada con abundante madera y elementos arquitectónicos, pies derechos, zapatas, corredores), y la zona de servicios (patio enjalbegado y con aljibe, al que se pueden abrir graneros y otras dependencias auxiliares). La hacienda procuraba satisfacer la necesidad de un hábitat con funcionalidad productiva y social. Productiva en cuanto que en ella se fundamenta buena parte de la economía, y social, porque acogían no solamente a un grupo de élite urbana que utilizaba estas residencias como retiro rústico, sino también a una población campesina que veía asegurada en la finca su alimentación y cobijo.

En la mayoría de los casos, el carácter señorial de esta vivienda se subraya con la existencia de un cerco amurallado rematado con almenas, la barbacana, como símbolo de privatización del espacio pero también de ostentación. Se accedía a la vivienda a través de un portalón con triple almena rematado con cruz. El ancho de su puerta permitía el acceso de carruajes y caballerías a la zona residencial, existiendo a veces un segundo portón, simplemente de madera de acceso al área de servicio.

Suelen ser viviendas de una sola planta. La estructura terrera favorece la relación intensa con el medio exterior y posibilita la extensión hacia espacios abiertos. Solamente los graneros, y por motivos funcionales, se disponen en alto pero sin llegar a ocupar toda la superficie de la vivienda.

Respondiendo a esta tipología tenemos la casa Carta en Valle Guerra (La Laguna), hacienda que perteneció a Matías Rodríguez Carta y que fue reedificada a mediados del Setecientos. La casa Carta tiene una sola planta salvo en el espacio ocupado por los graneros. La existencia de dos graneros nos hace pensar en la prosperidad económica de la hacienda. En ella destacamos también la galería de ventanas correderas en una de sus fachadas laterales. Esta galería con abundante madera se convierte en un elemento de distinción social, aparte de servir como mirador desde el cual se divisaban las tierras que formaban parte de la hacienda o incluso como sala, pues dada la amplitud de la misma admitiría mobiliario. Aquí también se ubica la destiladera. La fachada de la casa se extiende en horizontal. Este efecto de fachada apaisada viene su-

brayado por la disposición de cumbreras, la distribución de los vanos y la corta altura de sus muros. En el frontis principal, la triple almena con cruz, la cantería y elementos como el arco, tienen como fin garantizar la legitimación social de sus propietarios.

En Gran Canaria, el cortijo de San Ignacio, en Telde, presenta características comunes a la anterior pero añade como elemento de ostentación un pequeño oratorio cubierto con armadura. La casa en el siglo XVIII perteneció a los jesuitas hasta que fueron expulsados.

En La Palma merecen señalarse las haciendas de Tazacorte y Argual, diferentes en cuanto a su origen y a la estructura que presentan. Están vinculadas a los ingenios azucareros del siglo XV y XVI y por sus estructuras recuerdan a las casas de influencia portuguesa que arraigaron en la isla desde el quinientos [99]. Son, por otra parte, viviendas que repiten el modelo de la vecina casa de los Vélez de Ontanilla. En 1732, Juan Mateo Poggio y Monteverde construye desde los cimientos la hacienda de Poggio Maldonado y Monteverde, en la plaza de Argual 6. La casa posiblemente fue planificada por el maestro Bernabé Fernández, el maestro de mayor prestigio de su época en la isla, con una estructura de varias plantas, sin patio, con lonja en la planta inferior, piso noble y granero en lo alto. La cubierta era plana para usarla como secadero. La fachada trasera con balcón cubierto se abre a un huerto o jardín.

La casa Massieu Vandale y Monteverde, plaza Argual 31, fue construida a iniciativa de Felipe Massieu de Vandale hacia 1748-1749. Aunque repite el modelo anterior poseía una torre mirador, hoy suprimida, característica de los ingenios azucareros, a la par que se convierte en *un hito vertical que señalaba el simbólico dominio señorial sobre la plaza y los alrededores de la hacienda* [100].

En Tazacorte, la casa Massieu y Monteverde fue reedificada a partir de 1733 por Pedro Massieu y Monteverde según diseño de Bernabé Fernández. Este inmueble muestra el rango de sus propietarios con una portada almenada revestida de cantería, concluida en 1750, y adornada con el escudo de mármol de la familia [101].

[99] J. Pérez Morera, «Los hacendados flamencos y sus descendencias», en *El legado artístico de Flandes en La Palma*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2004, pp. 75-115.

[100] *Ibídem*, p. 113.

[101] J. Rérez Morera, «Los hacendados flamencos y sus descendencias», art. cit., p.106.



OTRAS TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS

En el siglo XVIII, la arquitectura institucional no tuvo la importancia y desarrollo que gozó la religiosa y doméstica. Los edificios desde los que se regía la vida municipal y regional, habían sido construidos en las centurias anteriores. Ahora los esfuerzos se concentraban en reedificar los viejos edificios religiosos y privados para adecentarlos de acuerdo con el gusto de la época, y en equipar, especialmente a finales de la centuria, a las ciudades con una infraestructura que permitiera satisfacer las necesidades sociales y culturales. Asimismo, la defensa de sus puertos y ciudades costeras, ante cualquier amenaza del exterior, llevó a reconstruir y reformar las fortificaciones iniciadas en los siglos anteriores.

No nos detendremos en los edificios de uso cultural puesto que no se crea una tipología propia. Son casas pertenecientes a los grupos dominantes acondicionadas para tal fin. En este sentido destacamos entre otros, los edificios sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y el seminario conciliar. Como inmuebles de uso social merecen destacarse los hospitales concebidos como casas para atender a enfermos y a pobres. Sirvan de ejemplo el hospicio de San Carlos, en Santa Cruz de Tenerife, creado a mediados del siglo por iniciativa del Marqués de Branciforte con el apoyo económico de las principales familias de la ciudad; el hospital de los Desamparados, ubicado muy cerca del anterior por decisión de los hermanos Logman, que cedieron el terreno para instituir un establecimiento benéfico en 1734; y *el hospital de San Martín,* en Las Palmas de Gran Canaria, trazado en 1775 por el ingeniero militar Antonio Lorenzo de la Rocha para reemplazar a otro que carecía de los servicios necesarios. Las tres instituciones aportaban como novedad el ser exentos y estructurarse por pabellones, no obstante, fueron ampliados y modificados en el siglo XIX; el primero para convertirse en cuartel, el segundo para adaptarse a los nuevos sistemas médico-sanitarios fue reedificado según planos de Manuel Oraá de 1863, y al tercero se le han añadido numerosas dependencias que han modificado la fisonomía primitiva del edificio.

En cuanto a la arquitectura militar, la traza de proyectos y dirección de obras correspondió a los ingenieros militares. En Santa Cruz de Tenerife, Manuel Hernández construyó de nueva planta, las baterías de Nuestra Señora del Pilar y San Francisco; José de Andonaegui levantó la batería de Santa Isabel y reformó y renovó las baterías de San Pedro y del Rosario; Luis Marqueli se encargó de las baterías de San Telmo y de



Castillo de San José en Lanzarote.

la batería de Barranco Hondo y Alejandro de los Santos dirigió la reconstrucción del castillo de San Juan en 1765. Esta reforma que no modificó su alzado circular y distribución espacial si afectó a su fachada abierta al mar en la que se suprimió la punta de diamante y a la principal, que se cubrió de sillería y añadiendo dos garitas en los extremos. Se completaba su frontis principal con un pequeño ático de piedra con el escudo de las armas reales de España [102]. Parecía presentar una fachada en sintonía con las principales casas de la ciudad. Más tarde, el ingeniero Andrés Amat de Tortosa se encargaría del deteriorado fuerte de Paso Alto, trazando la plataforma superior de forma semicircular, además de restaurar los muros y zonas deterioradas en el interior [103]. El mencionado ingeniero también trabajaría entre 1778 y1779, en otra de las fortificaciones importantes de la centuria, nos referimos al castillo de San José, en Lanzarote, trazado por el ingeniero Alejandro de los Santos en 1767, como batería artillera y cuartel para alojamiento de tropas, obra que tenía fines puramente militares, *defender el Puerto de Naos*, sin hallar justificación a la razón propuesta por otros historiadores, según la cual el recinto fue construido para absorber una mano de obra parada que vivía las consecuencias de una grave crisis social y económica.

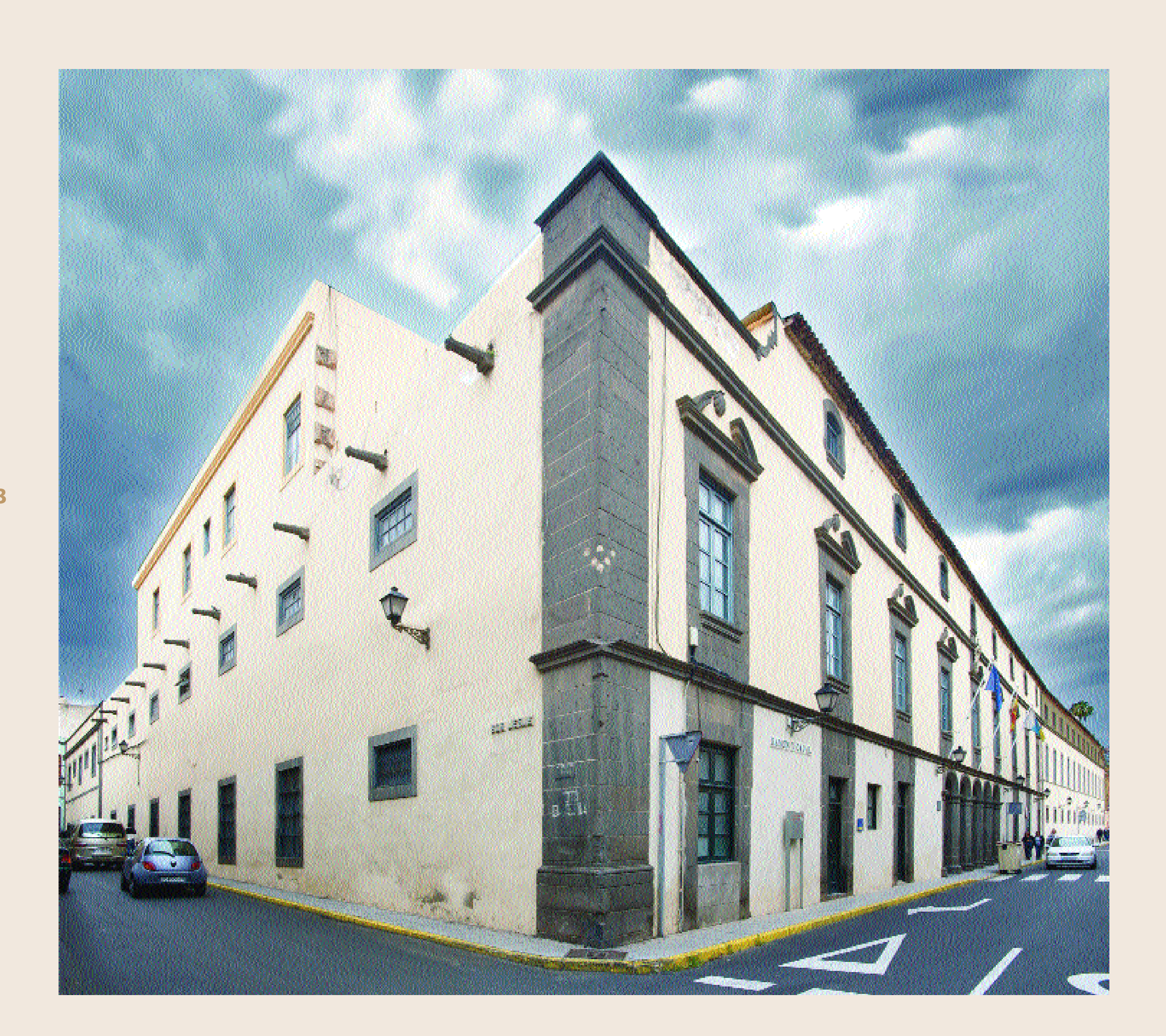
En Las Palmas de Gran Canaria, el siglo comienza con la construcción de la batería de San Felipe y Santa Isabel en la muralla norte y sur, respectivamente. A mediados de siglo, se construyen nuevos reductos en el Confital y en la Punta del Palo y finaliza la centuria con el proyecto de Hermosilla para fortificación de la isla.

En el siglo XVIII, en materia de defensa, hubo una preferencia por las torres troncocónicas en las costas. El ingeniero Antonio la Riviere que recorrió los castillos y fortalezas de las islas, señalaba en 1742 que *no se necesita otro género de fortificaciones, que sólo torres fuertes que puedan guardar con poca gente, que servirán para avisar al país en la ocasiones y asegurar las embarcaciones* [104]. A este tipo responden la Torre de Gando en Gran Canaria, San Andrés, en Tenerife, la Torre del Aguila en Lanzarote y la Torre de Tostón y Fuste en Fuerteventura.

[102] Véase A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, pp. 449-498 y A. Darías Príncipe, *Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981, op. cit.*, pp. 72-74.

[103] C., Fraga González, «Los ingenieros militares y su obra arquitectónica: Andrés Amat de Tortosa», en X *Coloquio de Historia Canario-Americana* (1992), Las Palmas de Gran Canaria, 1994, tomo I, pp. 923-939.

[104] J. M. Clar Fernández, *Arquitectura militar de Lanzarote*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, p. 141.



EL HOSPITAL DE SAN MARTÍN

Ana María Quesada Acosta

Finalizada la conquista de Gran Canaria y fundado el Real de Las Palmas se inicia, bajo la protección de San Martín, la fábrica del primer centro hospitalario. Se trataba de una sencilla construcción, ubicada al poniente de la plaza de los Álamos, formada por escasas dependencias: dos salas para enfermos, otra destinada a los niños expósitos y otras pocas más para atender al servicio. En el último tercio del ochocientos, la ciudad había cuadruplicado su población de modo que la construcción, además de ruinosa, se muestra incapaz de albergar a los enfermos. Ello motiva la edificación de un nuevo establecimiento que también debe mucho al espíritu constructivo que, por esos años, alentaba a corregidores y prelados, siendo uno de ellos, el obispo Servera, quien impulse la iniciativa en 1773.

Siguiendo la normativa urbanística de la época eligió para su ubicación las afueras de la ciudad, concretamente las inmediaciones de la ermita de San Juan, en el barrio homónimo, parte más occidental de Vegueta. Durante dos años dedicó todos sus esfuerzos en adquirir casas y huertas, y obtenido el solar necesario donó en su favor cuarenta mil pesos, colocándose la primera piedra el 26 de julio de 1775. El proyecto, durante años atribuido a Diego Nicolás Eduardo, fue encargado al coronel de milicias Antonio Lorenzo de la Rocha, ingeniero de esmerada cultura, reconocida trayectoria profesional y excelente disposición caritativa, cualidades que lo convierten en la persona idónea para plantear esta tipología arquitectónica. Dirigió personalmente las obras hasta su fallecimiento en 1783, haciéndose entonces cargo de las mismas, su hijo José de la Rocha, que las da por concluidas en 1790. Diez años antes los enfermos habían pasado a ocupar una de sus alas. Fue inaugurado por el obispo Antonio Martínez de la Plaza en 1786, año en el que también se estrena el camposanto del Hospital, ubicado a espaldas de la acequia de San Juan y se finaliza el acueducto que, construido por debajo de la tierra, salía delante del centro y terminaba en el barranco. A través del mismo eran conducidas las inmundicias de las letrinas y desagües, a un estanque que una vez lleno, se soltaba dos veces al día para regar las tierras próximas.

Se trata de un sobrio edificio, de dos plantas, con fachada principal abierta en cinco arcos, apoyados sobre pilastras, trabajados en cantería, material utilizado también en la cornisa que señala los dos niveles de altura, así como en los marcos de los grandes ventanales del piso alto, coronados por frontones interceptados en sus vértices mediante conchas invertidas. Una segunda cornisa separa estos vanos de otros más pequeños, de formato rectangular, que se abren casi a ras del techo y, en consecuencia a notable distancia del suelo. Su presencia en el inmueble debe relacionarse con la funcionalidad del mismo, habida cuenta de que siempre abiertos, facilitaban la ventilación necesaria y cumplimentaban las normativas de salubridad, evitando al mismo tiempo, que el aire no incidiera directamente en los enfermos. El atrio conducía por la derecha a la portería y, por la izquierda, a unas habitaciones en las que los pacientes aguardaban su ingreso. Al fondo se abren tres entradas, la central dirigía al patio principal, otra a la capilla, y la tercera, a otro patinejo destinado al servicio interno. Una espaciosa escalera comunicaba esta planta con la superior, donde estaban situadas dos salas destinadas a los internos, una para cada sexo, convenientemente separadas mediante un pasillo incomunicado. El establecimiento tenía capacidad para treinta camas, de las cuales, seis se disponían en una dependencia más pequeña reservada para los uncionarios. La estructura descrita, radicalmente transformada en las centurias siguientes, se aviene a un modelo hospitalario difundido en esos años por Benito Bails a través de la Academia madrileña, inspirado a su vez en una tipología arduamente defendida por académicos franceses, con la clara intención de mejorar las condiciones de atención y salubridad de los internos. Al implantarse esta nueva solución arquitectónica se erradicaba un modelo diseñado a finales del siglo XV por Filarete y que se aplicó en hospitales de Italia, España e Hispanoamérica, caracterizado por presentar planta rectangular dividida en tres secciones, estando ocupada la parte central por un patio con capilla.

El edificio lindaba por el poniente con el Hospicio construido en 1786 por el obispo Martínez de la Plaza, según planos de José de la Rocha y aunque éste lo concibe de forma más sencilla, sobria y con coste inferior, seguía en líneas generales el trazado y disposición de su fachada, convirtiéndolo así en una prolongación del inmueble que nos ocupa. Su estructura interna agrupaba, en torno a distintos patios, las habitaciones del conserje y expósitos, comedor, salas para las hermanas que lo custodiaban y distintas aulas destinadas a educación de las niñas.

ESCULTURA

Clementina Calero Ruiz

SOCIEDAD Y CULTURA EN EL SETECIENTOS

Si el siglo XVII había destacado por el profundo sentimiento religioso de la población, el XVIII se nos presenta en su vertiente tardo-barroca, imponiéndose cada vez más el sentido laico y liberal, frente a la religiosidad seiscentista. Figuras como José Rodríguez de la Oliva, cuya vida transcurre durante buena parte de esta centuria, educado dentro de unos conceptos más abiertos y liberales con Lope Antonio de la Guerra y socio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna, son un buen ejemplo, contraponiéndose al espíritu religioso de Lázaro González de Ocampo o Cristóbal Hernández de Quintana, motivo que le permite afrontar la plástica pictórica y escultórica desde una óptica más mundana.

La «reprimenda pública» de la que, precisamente Lope Antonio de la Guerra y sus contertulios laguneros, fueron objeto por parte del fraile que predicaba en la iglesia de Los Remedios, el quinto Viernes de Cuaresma de marzo de 1765, por querer lucir en las procesiones de Semana Santa zapatos de terciopelo negro, podría servirnos de ejemplo. El franciscano, considerándolo una banalidad, les increpó desde el púlpito diciendo: *Zapatos de terciopelo! Qué perdida está la ciudad de La Laguna! Se están haciendo Zapatos de Terciopelo negro! En los pies el terciopelo!* Continuando:

> No penséis que son Mugeres las que han mandado á hazer Zapatos de Terciopelo, son hombres, que deben dar exemplo en la Republica= Zapatos de Terciopelo es un pecado grave nada menos que contra el primº mandamtº= Los que usan tales Zapatos se aman a si mismos mas que a Dios= Unos zapatos que cuestan quarenta i mas reales.= Con que cara el que tiene Zapatos de Terciopelo oirá que llega un Pobre á su puerta, i le dirá perdone por amor de Dios.=Preguntándoseles a estos que hazen Zapatos de Terciopelo negro que en donde han visto semejante cosa: respondieron: que un Herege los Usa. Buena razón, como si los Christianos no huvieran renunciado en el Bautismo a las pompas del Mundo!

Lope Antonio que cita el hecho en sus *Memorias* relata cómo ante semejantes alegatos «con que, aun antes de salir con los Zapatos de terciopelo, vituperó a ntrª Tertulia, i con que detuvo al Auditorio casi una hora», fue de tal magnitud que unos salieron muertos de risa preguntándose de qué zapatos hablaba; otros alegaban que aquél se había *vuelto maniático*, mientras que los más opinaban que allí había *gato encerrado*[105]. Pero el escándalo fue tan grande que la Tertulia tuvo que redactar

[105] L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias (Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII)*, Cuaderno I, años 1760-70, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1951 pp. 73.


Retrato de José de Viera y Clavijo (Colección de retratos insertos en La Constelación Canaria o Can Mayor de José de Viera y Clavijo. Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. Temple sobre papel. 1805. Biblioteca de la Universidad de La Laguna).


Retrato de Juan de Iriarte (Colección de retratos insertos en La Constelación Canaria o Can Mayor de José de Viera y Clavijo. Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. Temple sobre papel. 1805. Biblioteca de la Universidad de La Laguna).


Retrato de Tomás de Iriarte (Colección de retratos insertos en La Constelación Canaria o Can Mayor de José de Viera y Clavijo. Antonio Pereira Pacheco y Ruiz. Temple sobre papel. 1805. Biblioteca de la Universidad de La Laguna).

un comunicado [106] explicándole a la población *lo cómodo que era usar de dho. calzado i la ninguna presunción en los que se los ponían*, esperando que la explicación sirviera de enmienda a los religiosos, y se dedicaran sólo a predicar a los fieles infundiéndoles el amor a Dios, *dejando para otros Theatros los asuntos pueriles, i ridículos, abusando de lo sagrado del púlpito para satyras, i atacar con ellas a los que deben volver por su honor*. Opinamos que este episodio describe muy bien cómo la sociedad había cambiado —no así la Iglesia— pese a que hubo clérigos como José de Viera y Clavijo —espíritu saturado de influencia francesa— que aplauden las nuevas corrientes ilustradas, de hecho es miembro de esa Tertulia y en 1793 el comandante Gutiérrez lo nombró Comisario Real Revisor de todos los libros e impresos extranjeros que llegaban a la aduana de Canaria.

La cultura —en general— se moverá por estas vías. La prosa terminará triunfando frente a la poesía, y la razón será la gran prioridad de los humanistas de la época, que querrán cuanto antes desterrar la superstición religiosa que había primado en Canarias durante la centuria anterior. En el panorama literario aparecerán figuras ilustradas como la del mentado clérigo José de Viera y Clavijo (Realejo Alto, 1731- Las Palmas de Gran Canaria, 1813), máximo exponente del movimiento ilustrado, y miembro de la Tertulia de Nava [107]. Viajero por diferentes países de Europa, cultivó la poesía, la narración novelesca, el teatro, sufrió la influencia del padre Feijoo y escribió la *Historia de Canarias*. Juan de Iriarte (Puerto de la Cruz, 1702- Madrid, 1771), humanista y viajero, en 1732 fue nombrado bibliotecario del rey, y en 1742 oficial traductor de la primera secretaría de Estado y del despacho. Considerado por Marcelino Menéndez y Pelayo como *uno de los hombres más doc-*

[106] El comunicado redactado por los miembros de la Tertulia, fue denunciado ante el Tribunal de la Inquisición pero no se *halló clausula desonante á la Fé*, en L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias*.… Cuaderno I, *op cit.,* p. 73.

[107] E. Romeu Palazuelos, *La Tertulia de Nava,* La Laguna, 1977.

tos de la época, fue un consumado gramático y latinista, autor de ingeniosos epigramas, educado en París y Ruan, discípulo del P. Porée y maestro de Voltaire. Tomás de Iriarte (Puerto de la Cruz, 1750–Madrid 1791) [108], su sobrino, conocido por sus actividades literario-musicales que marchó a Madrid llamado por su tío Juan, donde estudió latín, griego y francés, comenzando su carrera como traductor de teatro francés [109]. Proyectó su labor musical y literaria fuera del ámbito insular, fue un original compositor de abundantes melólogos [110] como el de *Guzmán el Bueno* [111], y escribió el poema *La Música* [112]. Frecuente tertuliano con escritores de su tiempo, Tomás de Iriarte es el prototipo del cortesano dieciochesco elegante, culto, cosmopolita y conservador que gusta participar de cultas reuniones que organizaba en su casa, en las que deleitaba a sus invitados con conciertos de viola y violín. Fue asiduo a la Tertulia de la Fonda de San Sebastián en Madrid, y amigo de Nicolás Fernández de Moratín y de José de Cadalso. A él le debemos —entre otras— *Las Fábulas Literarias* escritas en 1782; serie de poemas satíricos y moralizantes que encierran —con frecuencia— una burla feroz de sus coetáneos, y de entre las que destacan *El burro flautista, El té y la salvia* y *La mona*; tres comedias morales en verso: *El don de gentes* (1780), *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788). En 1789 salió publicada su *Colección de obras en verso y prosa.* Su ideal de poesía es la propia de la Ilustración y su lema: *Los pueblos que carecen de poetas carecen de heroísmo; la poesía conmemora perdurablemente los grandes hechos y las grandes virtudes.*

En la música se respira el mismo ambiente culto y de élite. En el ámbito eclesiástico si bien es cierto que en los primeros momentos los puestos de maestros de capilla los ocupaban músicos foráneos, peninsulares y/o extranjeros [113], en el XVIII lo harán destacados músicos nacidos en las islas como el grancanario Mateo Guerra (1735-1791), discípulo del valenciano Joaquín García, que ejerció como cantor, copista, organista, maestro de mozos de coro y compositor de la capilla de la catedral de Las Palmas [114]; el tinerfeño Antonio Oliva —natural de Garachico, del que se conservan tres obras en el archivo de la catedral de Las Palmas—, que junto con José Rodríguez Martín, Agustín José Betancur, José María de la Torre y Cristóbal José Millares, se formaron a la sombra del presbítero Guerra, y del maestro de capilla Francisco Torrens.

Al mismo tiempo y fuera del ámbito estrictamente religioso, comenzó a desarrollarse en las islas una importante afición musical favorecida por la nueva clase social: la burguesía. Las Tertulias ilustradas y las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País serán las que propicien un ambiente intelectual favorable al progreso científico y cultural que se desarrollará hasta finales del Ochocientos. Y pese a que la Iglesia no gusta del todo de estas *costumbres mundanas* como ya se ha visto anteriormente, lo cierto es que hubo algunos clérigos que participaron de ellas, como el mentado José de Viera, uno de los más enérgicos defensores de la música y de los músicos, y director del colegio de San Marcial del Rubicón que el cabildo catedral de Las Palmas fundó en 1786 para

[108] D. Mª Guigou Costa, *El Puerto de la Cruz y los Iriarte,* Santa Cruz de Tenerife, 1945, p. 209 en adelante.

[109] A. Millares Torres, *Biografías de canarios célebres (I),* Las Palmas de Gran Canaria, 1982; *Ídem*, *Bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias,* Madrid, 1932.

[110] El melólogo es un subgénero teatral creado por Jean Jacques Rousseau, que consiste en una escena trágica unipersonal, con acompañamiento de orquesta.

[111] M. Álvarez, «La Retórica en *La Música* de Tomás de Iriarte», Revista *El Museo Canario,* LIV-I, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 429-446.

[112] L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias (Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII),* El Museo Canario, Cuaderno IV, años 1780-1791, Las Palmas de Gran Canaria, 1959, p. 44.

[113] R. Álvarez y L. Siemens, *La música en la sociedad canaria a través de la historia. I- Desde el período aborigen hasta 1600,* Proyecto RALS de Canarias, El Museo Canario, COSIMTE, Canarias, 2005, pp. 207 en adelante; R. Álvarez, *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII,* Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, La Laguna, 2001, p. 26.

[114] I. Saavedra Rovaina, «La cultura musical en Canarias. Siglos XVI-XIX», en AA.VV., *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva,* Cat. Exp. Islas Canarias, 2001, p. 392.

formar a los niños de coro de la capilla. En el colegio, además de formación musical recibían una completa instrucción humanística, y así funcionó hasta su cierre en 1820 [115]. También la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna promovió la existencia de una Academia de Música. No obstante, estas academias no deben entenderse como un lugar donde se imparten clases, sino que más bien eran una especie de asociaciones privadas de músicos tanto profesionales como aficionados, que se reunían cada cierto tiempo, organizaban conciertos y exponían sus conocimientos y habilidades. Tomás de Iriarte habla de ellas en su poema *La Música* [116]. En estas tertulias la gente interesada debatía sobre arte, ciencia, música, política…, de modo que además de información se compartían ideas, opiniones, y se criticaba ferozmente a los tertulianos ausentes. Con frecuencia programaban excursiones a diferentes puntos de la isla, donde en compañía de otros contertulios disfrutaban de animadas veladas artístico-músico-literarias. Lope A. de la Guerra en sus *Memorias* nos relata una de estas excursiones organizada por *los suyos* al norte de Tenerife. Primero fueron a Tegueste con motivo del casamiento de Martín de Salazar, a la casa del capitán Juan Antonio Porlier, —Caballero de la Orden del Monte Carmelo y San Lázaro, y Regidor Perpetuo de la isla—, acompañados por el marqués de Villanueva del Prado, Fernando de Molina, Andrés Gallegos, Juan de Urtusaústegui, José Viera y Clavijo, Miguel Solís, Segundo y Faustino de Franchy. Tras pasar *un día alegre, que se llenó con contradanzas, Minuetos, paseos, i representación de una comedia traducida de Molier intitulada: el amor medico,* y paladear *un explendido convite*, regresaron a La Laguna por la tarde en sus *briosos cavallos* [117]. A Garachico lo acompañaron Juan Antº de Franchy, Agustín de Betencourt y Castro y José de Viera y Clavijo, alojándose en la casa de la hermana del primero, para el 20 de julio por la mañana, pasear por los Jardines de la propiedad *a la sombra de los exquisitos árboles americanos que lo adornaban como Mameis, Anones, Papayas, Guayabos, Platanos, Achote y Añil, que mezclados con los Naranjos, Laureles, Cipreses ofrecen una risueña perspectiva (…). Por la noche hubo juegos de naipes y pesca de Anguilas.* En Los Silos, oyeron misa en el convento de San Bernardo oficiada por Viera, asistieron a la función del Corpus, y acompañaron a las Hermandades del Santísimo y del Rosario, llevando en la procesión *Guión i varas del Palio, la Carrera estaba adornada de rama alta, i baja, y por la frente de algunas casas de arcos compuestos de Tortas, frutas, etc.* Por la tarde, en Buenavista, visitaron la iglesia de Los Remedios, el convento y *mataron anduriñas con los Manatines: y entramos en las Casas, que se nos antojó;* en una de ellas encontraron *un Arco, i huelga, vailamos y diximos relaciones etc i volvimos por la noche que hubo el acostumbrado sarao, i nos quisieron hazer algunas burlas á los que nos habíamos acostado primero con vocinas, fuegos i Triquitraques* [118].

A finales del siglo XVIII el establecimiento de Sociedades Económicas de Amigos del País [119] facilitó la creación de este tipo de asociacionismo, así como la difusión de la prensa, que habitualmente se solía leer en los cafés y casinos. Estas instituciones serán también las encargadas de fomentar las artes, derivando de ellas las escuelas de dibujo. En 1787

115 O. Negrín Fajardo, *La enseñanza en Canarias,* Colec. 'La Guagua', núm. 42, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 36.

116 J. Subirá Puig, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama),* Barcelona, 1949-50; *Ídem*, «El filarmónico D. Tomás de Iriarte», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 9, Madrid-Las Palmas, 1963, pp. 439-464.

117 L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias…*, Cuaderno I. *op. cit.*, p. 73.

118 *Ibídem,* p. 78.

119 Entre 1776 y 1777, se crearon la Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de La Palma, San Sebastián de La Gomera y La Laguna. Véase E. Romeu Palazuelos, *La Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife,* Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

se creó la primera de ellas en Las Palmas, en el seno de la Económica de Amigos del País, gracias a la iniciativa que cinco años antes había tomado el deán Jerónimo de Róo [120], poniéndose bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción, y contando entre sus primeros profesores con Diego Nicolás Eduardo, formado en la Academia madrileña de San Fernando. A éste le sucedió José Luján Pérez, y tras su muerte lo sustituyó el pintor José Ossavarry. La de La Laguna fue la última de las Reales Sociedades creadas en las Islas, ya que no se hizo efectiva hasta 1777 y uno de sus primeros miembros fue José Rodríguez de la Oliva, que fallecería ese mismo año.

De esta manera será, pues, como poco a poco se quede atrás el cerrado aunque dinámico Seiscientos, para *abrazar* un Setecientos abierto, libre y cosmopolita. No obstante, y pese a todo lo dicho, continuarán los mismos esquemas de organización social que existían en la Península Ibérica, ya que el contacto era el mismo, incluso a nivel cultural. La Laguna sigue siendo la capital de Tenerife, y en ella la vida intelectual y cultural es muy activa. Sus fiestas, saraos aristocráticos y Tertulias literarias como la de Nava-Grimón y Saviñón-Román son famosas en la isla, y su quehacer artístico es de sobra conocido pues desde antaño concentró la mayor parte de los talleres de creación. Especialmente este siglo XVIII tiene en Aguere uno de sus «platos fuertes», sus afamados talleres de orfebrería, alabados por todos aquellos que la frecuentan y muy bien reflejados en la visita que en 1756 efectuó a la ciudad fray Juan de Medinilla, que cuenta maravillas de la decoración de la catedral por Navidad, afirmando que jamás había visto *aparato de altar tan regio…, ni pienso que se ha visto, después que se fundó la religión, colocada nuestra Santísima Madre con mayor decencia. ¡Qué plata en aquel altar mayor! ¡Qué luces con abundancia! ¡Qué majestad en aquel gran templo de cinco naves!…* [121]. Efectivamente el gremio de orfebres era uno de los más señeros, pues participaba activamente en todos los festejos, pagó la construcción de la capilla de la *Cruz de los Plateros* y todos los años se encargaba de su fiesta. En 1777 Alonso de Nava y Grimón, marqués de Villanueva del Prado, pidió a José Llarena y Mesa que estudiase la situación real del gremio, contabilizando en total ocho tiendas de plateros [122]. Estos talleres eran el de Pedro Peniche, Antonio Villavicencio —con dos aprendices llamados Juan Rodríguez y Juan Nepomuceno Estévez—, Antonio Juan Correa —que tenía por pupilo a Isidro Acosta, aunque a jornal trabajaban además Andrés Romero, José Guillermo y Juan Jerónimo de Espinosa—, Juan Pablo —que enseñaba a Esteban Llanos y a José González— José Antonio Martín, Francisco Calidonia, Antonio Dorta y Melchor Perala. El más afamado era el obrador de A. J. Correa cuya fama hizo que se hiciera cargo del frontal en plata repujada de la basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, conservándose ejemplares parecidos en La Laguna, Tejina y Buenavista. En 1766 realizó el sagrario-expositor del convento de las catalinas. Mientras, el taller de Antonio Agustín Villavicencio (1727-1801) se especializó en andas de baldaquino, confeccionando entre 1763 y 1764 las de la Virgen de la Soledad para la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife [123]. En

[120] S. Padrón Acosta, «El deán don Jerónimo de Róo», *Revista de Historia*, núms. 90-91, La Laguna, 1950, pp. 126-127.

[121] J. M. Alzola, «El manuscrito de fray Juan de Medinilla», *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Universidad de La Laguna, tomo I, 1970, p. 156.

[122] Los plateros denunciaban el abuso que se venía produciendo por parte de los latoneros, pues confeccionaban joyas de oro y plata, e incluso se atrevían a evaluarlas, habida cuenta de que *tanto el oro como la plata no se labra con los quilates y dineros establecidos, quanto porque estos mismos latoneros, no teniendo instrucción de semejantes circunstancias ningún acierto pueden tener en estos aprecios.* Véase J. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias,* Madrid, 1955, pp. 343-344.

[123] S. Padrón Acosta, «Los maestros plateros de Canarias. Antonio Correa y Antonio Villavicencio». Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de noviembre de 1945.

1784 ejecutó la custodia de Adeje cuya semejanza con la de Agüímes (1774/5), La Guancha (1778), Garafía (c. 1778), Santa Ana de Garachico, catedral de Las Palmas y La Laguna —propiedad en su origen del convento de monjas dominicas del Puerto de la Cruz— permiten atribuirlas a su mano.

Otros plateros laguneros fueron Pedro Marín, autor en 1715 del tabernáculo del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna, e Ildefonso de Sosa —residente en la ciudad en 1734— y autor —ese mismo año— de la custodia de Santo Tomás de Aquino de la propia iglesia dominica [124]. Relacionado con él aparece Alonso de Sosa, el *mas ynteligente de la ciudad* según acta del cabildo de 1734, opinando Jesús Pérez Morera que Ildefonso y Alonso pudieran ser una misma persona [125],y autor de la custodia que hoy posee la parroquial de la Victoria de Acentejo —antaño propiedad del convento franciscano del Puerto de la Cruz, firmada y fechada en 1748—, la peana de plata repujada donde se sienta la imagen del Gran Poder de Dios, de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia de la misma localidad —labrada en 1753 [126]—, y la custodia de San Miguel de la parroquial de San Blas de Mazo.

Destacada fue también la presencia de Pedro Bautista Redón, cuya actividad se centró casi en exclusiva en el convento agustino, para el que hizo un trono de plata en 1727 y un *sol para la custodia que está siempre dentro del Sagrario* que se usaba durante su octava, reutilizándose su plata en 1737 para construir las andas del señor, ambos encargos de fray Miguel Lorenzo Villanueva. También la cofradía de la Cinta entre 1727 y 1728 le solicitó las andas de baldaquino para sacar en procesión a San Agustín —parte de ellas labradas por el platero Andrés Delgado— mientras que Juan Benítez hizo las carteras de la basa del Cristo de Burgos. El mismo orfebre que en 1712 había hecho un relicario sobredorado y una cruz de plata para llevar el viático a los enfermos, para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz [127], mientras que para los dominicos de Candelaria ejecutó unas andas de plata repujada para la Virgen [128], pero el metal fue arrancado en 1836.

También La Orotava contó desde el siglo XVI con varios obradores. En el XVIII destacaron el de Juan Ignacio de Estrada, el preferido por las *Doce Casas* [129], y el de Juan Antonio Estévez Salas (1751-1845), autor de la urna del monumento de la catedral de La Laguna (1826), concluida por José Luis Tosco. También destacó Pedro Merino de Cairós (+ 1734), a quien en 1722 la segunda marquesa de Villafuerte le encargó la urna del Santo Entierro, hoy en la parroquia de San Juan Bautista del Farrobo [130].

Ocasionalmente podían hacerse labores conjuntas entre plateros, pintores, escultores y carpinteros. El caso más notable lo constituye la citada custodia de Santo Tomás ejecutada por Alonso de Sosa (Ildefonso de Sosa), hijo del retablista Melchor de Sosa, con arreglo al modelo facilitado por el escultor y pintor lagunero José Rodríguez de la Oliva.

124 *Ídem*, «La custodia de Santo Domingo». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de septiembre de 1947; *Ídem*, «La personalidad artística de José Rodríguez de la Oliva». *Revista de Historia*, núm. 62, Universidad de La Laguna, p.25.

125 J. Pérez Morera, «Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX», en AA.VV., *Arte en Canarias*, *op. cit.*, p. 284.

126 A. Ruiz Álvarez, «En torno a la imagen del Gran Poder de Dios. Los angelotes, el trono y la peana», *Revista de Historia*, núms. 113-114 enero-junio de 1956, Universidad de La Laguna, pp. 74-75.

127 J. Hernández Perera, *Orfebrería…*, *op. cit.,* p. 381.

128 J. Rodríguez Moure, *Historia de la devoción del pueblo canario a Nuestra Señora de Candelaria,* Santa Cruz de Tenerife, 1913, p. 277; Mª. J. Riquelme Pérez, *La Virgen de Candelaria y las islas Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 1990, pp. 201-202.

129 C. Fraga González, «Encargos artísticos de las 'Doce Casas' de La Orotava en el siglo XVII», *Actas del IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, tomo II, pp. 376-379.

130 M. Rodríguez González, «La procesión del Santo Entierro en el siglo XIX», en *Semana*



Tabernáculo del altar mayor (det.). Pedro Marín, 1715. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna.

Custodia de San Miguel. Alonso de Sosa. Iglesia de San Blas, Mazo.

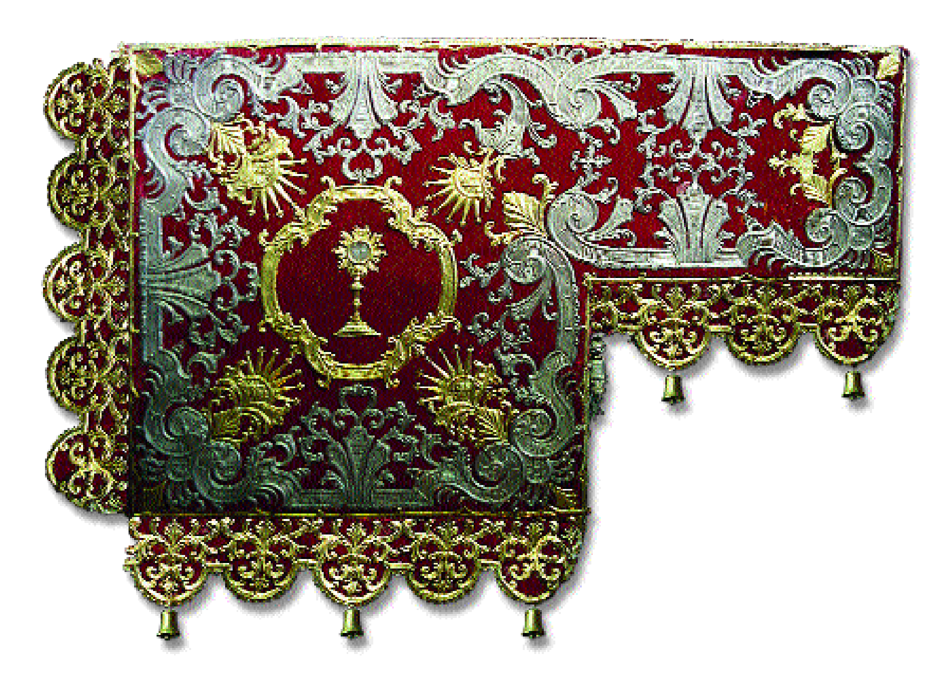
En Las Palmas muchos de los plateros, al igual que ocurriese en el siglo anterior, están vinculados a la catedral de Santa Ana. Es el caso de José Eugenio Hernández (1702-1756), Antonio Padilla, considerado el *más hábil orfebre de Gran Canaria en el siglo XVIII*, autor de la urna rococó del Jueves Santo (1777-1778) y Miguel Macías (1796-1844), artífice de las *cruces* parroquiales de Telde, La Orotava (1816) y de la *custodia* de la iglesia de San Mateo.

Como se ha visto, la mayoría de los talleres estaban en Tenerife, concretamente en La Laguna —que a lo largo del siglo XVIII contó con



Custodia de Santo Tomás. Ildefonso (Alonso) de Sosa, 1734. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna.

ocho—, seguida por La Orotava, Puerto de la Cruz, Icod de los Vinos, Garachico y Santa Cruz de Tenerife. En Las Palmas, a comienzos del siglo XIX sólo trabajaban cinco maestros, mientras que en Santa Cruz de La Palma por las mismas fechas lo hacían cuatro. En las restantes islas no hubo mucha actividad, salvo la presencia ocasional y esporádica de algún platero como la del palmero Salvador Luján, estante en La Gomera a principios del siglo XIX. Normalmente los encargos se hacían a talleres de otras localidades isleñas o de fuera del territorio insular, de



Guión del Santísimo, 1766. Iglesia de Santa Catalina mártir, Tacoronte.

modo que del obrador santacrucero de Jacinto Ruiz Camacho, las parroquias de Haría y Betancuria recibieron en 1747 sendas custodias, mientras que la de Tuineje la hizo Fernando Ortega en 1796, platero con taller abierto en el Puerto de la Cruz [131].

Los orfebres canarios cultivaron diversas técnicas, siguiendo los usos y las modas que llegaban de fuera, y si en el XVII gustaron de la filigrana de plata calada, en el siglo XVIII triunfó el repujado, modalidad en la que los plateros laguneros alcanzaron una gran perfección, elaborando grandes frontales de altar —cuya tipología se desarrolló en Canarias antes que en la Península—, tabernáculos, cruces y/o andas de baldaquino, en estrecha colaboración con los carpinteros que se encargaban de hacer los armazones o almas interiores, revestidos posteriormente por los plateros con planchas de plata repujada decorada con elegantes decoraciones vegetales.

Al margen de estas tipologías, los laguneros también acuñaron un modelo de custodia de sol que pronto se hizo popular, consistente en un pie circular o lobulado repujado, astil semejante al cáliz de una flor con numerosas asitas —a veces con pájaros, cabezas de ave o de querubines con alas cruzadas— y sol con rayos alternantes rectos, con estrellas en las puntas y flameantes. El primer ejemplo conocido es la custodia de Pájara (1711), regalada al templo por Juan Gómez Ruiz y su esposa Antonia de la Peña. Según Pérez Morera, la obra se relaciona con la de Taganana (1714-15), quizás obra del platero Gaspar Sánchez, mientras que la de la catedral de La Laguna la regaló el cabildo de la isla en 1719 para que procesionase en la festividad del Corpus. A mediados del Setecientos esta modalidad se sustituye por los soles de ráfagas continuas y las tembladeras, tal y como se observa en la *custodia mayor* de Granadilla (c. 1783-1789).

131 S. Cazorla León, «Las ermitas de Nuestra Señora de la Peña y de San Miguel de Fuerteventura». *Tebeto*, Anexo III, Anuario del Archivo Histórico de Fuerteventura, Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1996, p. 97.

Con los cálices ocurrirá algo semejante. El modelo lagunero presenta, según Pérez Morera, *el pie abullonado con seis lóbulos sobre borde moldurado; nudo periforme invertido y subcopa decorada. Ráfagas, símbolos eucarísticos en relieve y cabezas de angelitos fundidos y cincelados, entre rizada decoración vegetal.* Ejemplos encontramos en Betancuria, Barlovento, San Marcos de Icod, Santa Úrsula, catedral de La Laguna, Concepción de La Laguna, Concepción de Santa Cruz, Realejo Alto…, combinándose a veces la plata en su color con la sobredorada para lograr efectos cromáticos a los que tan aficionados son los artistas barrocos.

Por último los atriles de altar, portapaces y guiones del Santísimo normalmente confeccionados en terciopelo, presentan forma de escuadra con aplicaciones de plata en su color y dorada, de las que pueden colgar campanillas y a veces borlas. Los guiones de las iglesias de Santa Catalina de Tacoronte (1766), El Salvador de Santa Cruz de La Palma, Nuestra Señora de la Concepción y San Juan de La Orotava [132], Buenavista (1764), desaparecido en el incendio de 1996, Pájara…, son ilustrativos de esta modalidad.

TEATRO Y FESTEJOS POPULARES

El Barroco es el gran momento de esplendor de las fiestas públicas. Los nacimientos reales, bodas, coronaciones o fallecimientos, recibimientos de embajadores, canonizaciones, consagraciones de templos [133]…, constituyen todo un espectáculo para el pueblo en general, que sin embargo no participa en su realización al mismo nivel que los nobles y el clero. Pero, sin embargo, sí que existen otras en las que el pueblo interviene no como espectador sino como ejecutante, de modo que la fiesta adquiere su pleno y total sentido participativo [134]. Sirva a modo de ejemplo el carro alegórico y triunfal que el gremio lagunero de labradores sacó a la calle el 1 de junio de 1760, con motivo de la coronación de Carlos III. Viera y Clavijo refiere que en la parte alta iba un retrato del rey, y a sus pies Ceres con su hija Proserpina; el espectáculo lo cerraba Baco a caballo. El carro lo tiraban dos sierpes, alegorías del triunfo de Ceres y Triptabinos. El resto del cortejo reproducía los diferentes oficios de labranza, desfilando primero los labradores —doce hombres y doce mujeres— tocados con gorros de espigas y flores del campo, que bailan alrededor de Misme —vieja ridícula que muele gofio— y tocan panderos, sonajas y castañuelas. Le sigue otro grupo que mímicamente escenificaba diferentes trabajos de labranza, cerrando el cortejo otro carro costeado por los gremios de carpinteros y pedreros acompañados por *muchas libreas monstruosas.* El segundo carro alegórico reproducía el *Jardín de las Hespérides,* pagado por los gremios de carpinteros, pedreros, toneleros, barberos, plateros y fundidores. Según Viera era *un carricoche a lo ridículo* ocupado por la figura de Momo conducido por un mono vestido con calzones y chupa; tras él *doce amadrides* [135]*, ninfas del bosque vestidas de verde con caretas, corona, arco y flechas, acompañadas de dos sátiros con mascarilla fea…;* el cortejo lo completaban driales, faunos, ná-

[132] J. A. Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava,* La Orotava, 2008, pp. 105-106.

[133] Curiosos fueron los fuegos organizados con motivo de la consagración en 1767 de la basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, registrándose la presencia de *una máquina de autómatas conformada a modo de las tradicionales estructuras efímeras pirotécnicas…*Véase P. Hernández Murillo, «Prometeo festivo. Luminarias y fuegos de artificio en el Arte Moderno», en AA.VV., *Miscelánea. Homenaje al Doctor Ramón López Caneda*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 242.

[134] AA.VV., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica,* Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), dirigido por José María Díez Borque, Ed. del Serbal, Barcelona, 1986.

[135] F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología,* Ed. Cátedra (5ª ed.), Madrid, 2007, p. 279.

yades, silvanos, nereidas y tritones, un minotauro, diez centauros y una portentosa multitud de pigmeos de ambos sexos, seguidos de *12 guanches y 12 guanchas con pieles bailando el canario al son de casteñetas, calabazo, pandero y flautas*. En el respaldo del carro sobresalía el Teide como personificación de Atlante, y el retrato de Carlos III acompañado por Hércules y tres ninfas plantando un manzano cargado de frutas de oro que vigila un dragón. Los festejos terminaban con una librea costeada por los gremios de zapateros y herreros [136]. Esta alegoría la había compuesto el propio Viera que, además se encargó de ensayar a los cómicos, adiestrándolos en todo lo referente a mímica y dicción, escribiendo —además— unas poesías que lucieron en transparentes en edificios públicos y tarjetas.

Viera y Clavijo también cambió los maitines de Navidad y Epifanía que se cantaban en la catedral de Las Palmas, de modo que el cabildo autorizó en 1794 que se cantasen los responsorios propios de ambas festividades, copiándose los que se ejecutaban en la parroquia madrileña de la Encarnación.

En el caso de un fallecimiento real se construía un entablado efímero, como el que se levantó en iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna el 27 de septiembre de 1760, por la muerte de la reina María Amalia de Sajonia. El túmulo se erigió en la capilla mayor adornado con colgaduras de damasco carmesí, y sobre un cojín de terciopelo negro reposaban el cetro, la corona y cantidad de blandones y candeleros de plata [137].

El Barroco es —pues— el primer gran momento del asentamiento y esplendor del teatro público, creándose un lugar especializado para reunir en un espacio cerrado y controlable la plural afluencia a la profesionalización del teatro, separándose así el espectáculo teatral del ámbito celebrativo de la fiesta. No obstante, el teatro empieza en Canarias, como en la Península, en el interior de los templos, presuponiéndose que desde finales del siglo XV ya se interpretaban loas, entremeses, comedias, farsas sacramentales y obras dramáticas [138]. Cuando éstas no se hacían dentro de las iglesias, se escenificaban al aire libre en las plazas, en escenarios fabricados con madera y telas, en carros alegóricos [139] y también en casas particulares [140]. El cronista Juan Núñez de la Peña describe las que Agustín de Robles y Lorenzana, Capital General de las islas, organizó en su casa con motivo del nacimiento del Príncipe de Asturias en septiembre de 1707, disponiendo que en el patio:

> (...) se representasen cuatro comedias. Fabricó en él un famoso coliseo, con repartimientos de gabinetes, entapizados de sedas, para las señoras; asientos y lugares señalados para los eclesiásticos, caballeros y personas de cuenta y gradas para todos los que entrasen a oírlas y bastante sitio para mujeres, todo dado de colores. El teatro que divide el vestuario del tablado, se componía de treinta lienzos en bastidores anchos y largos, corredizos. En ellos, pintados de colores y oro, fábricas, jardines, países, monterías y perspectivas, con dos escudos de las armas de Su Excelencia, que a tiempo se corrían unos y se descubrían otros y diferenciar de teatro en las jornadas, a costa de muchos ducados y de la diversidad de dulces y bebidas para toda la nobleza de hombres y mujeres, de que muchos participaron en

[136] J. de Viera y Clavijo, *Compendiosa noticia de las cordiales demostraciones con que se celebró la traslación a católico monarca de las Españas y de las Indias nuestro actual y muy amado Rey Don Carlos III (que Dios guarde) la muy noble y leal Ciudad de San Cristóbal de La Laguna,* Santa Cruz de Tenerife, 1760, p, 5. [Véase M. Hernández González, *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII (Las creencias y las fiestas),* SPULL, La Laguna, 1990, pp. 218-225].

[137] L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias*… Cuaderno I. *op. cit*., p. 38.

[138] S. Padrón Acosta, *El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus,* Monografías, Sección II: Literatura, Vol. XI (4º de la sec. II), Instituto de Estudios Canarios (IEC), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), La Laguna de Tenerife, 1954, p. 26.

[139] El carro alegórico de Nuestra Señora de Las Nieves, quizás sea una pervivencia de los carros alegóricos y triunfales que antaño protagonizaban los desfiles procesionales del Corpus Christi o de la Inmaculada Concepción.

[140] El historiador Manuel de Ossuna recoge la noticia de la representación de *Otelo,* la tragedia de Shakespeare, en una casa de Santa Cruz de Tenerife, siendo comandante general el marqués de Casacagigal. Véase M. Ossuna van den Heede, *El Regionalismo en las Islas Canarias. Estudio histórico, jurídico y psicológico,* Imprenta de A.J. Benítez, Santa Cruz de Tenerife, 1904-1916, p. 248.

todos los días en que se representaron y repitieron para los que no gozaron de las primeras. Representóse la primera comedia: su título «Todo es verdad y todo es mentira», el jueves en la tarde del 29 de septiembre y al día siguiente viernes se repitió [141].

Al mismo tiempo en la plaza del Adelantado se levantó otro teatro decorado con *diferentes pinturas de fábricas, monterías y jardines, que a tiempos de la representación se corrían unos y se descubrían otros.* En lo alto del escenario, en el centro, estaba el escudo real flanqueado a la derecha por el de la isla de Tenerife presidido por *el Arcángel San Miguel, a los lados castillo y león, y en lo alto bajo la sierra del Teide brotando en un extremo llamas de fuego y la isla sobre las ondas del mar,* y a la izquierda el de La Laguna [142]. Los festejos que por el natalicio se celebraron en Aguere, consistieron en la representación de ocho comedias, corridas de toros [143], de patos y varias funciones religiosas en la iglesia de los Remedios.

También en la catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria, la representación de autos sacramentales revestía una especial pompa y boato, pues los personajes alegóricos eran interpretados por los capellanes reales y los músicos de la capilla elegidos por el cabildo, que además se encargaba de escoger el mejor lugar del templo para levantar el escenario, y seleccionar las obras que iban a escenificarse. Pero era tal el desenfreno que a veces se apoderaba de la gente que el obispo, fray Joaquín de Herrera, terminó por redactar un edicto [144] que firmó en Gran Canaria el 6 de febrero de 1781, donde recordaba a la población que esa costumbre hacía que tanto los párrocos como los feligreses se olvidaran *de los decretos de los obispos y de las penas anexas a las prohibiciones de éstos.* En el texto hace hincapié en el *respeto que se merecen los templos, y el poco con que la mayor parte de los fieles lo tratan (…),* especialmente cuando en ellos:

(...) se hacen representaciones teatrales, por más que el asunto sea el más santo, y la composición la que conserve mejor el carácter de lo que se manifiesta; porque el pueblo, llevado de la curiosidad, tiene por objetos de entretenimiento los que debían ser de devoción, y usa del templo, que es la casa de oración, como de un lugar de divertimiento, siguiéndose a esto un desorden en todos los concurrentes, porque la piedad de los unos no se puede conservar por la libertad de los otros. Y debiendo cortar de raíz unos daños tan funestos a la Religión y a las costumbres, mandamos que de ninguna manera, por ningún motivo ni pretexto, se representen en las iglesias Comedias, Entremeses ni Loas, ni otro género de piezas dramáticas, aunque sean alusivas a los Misterios: ni en las noches de Navidad y Epifanía se permita cosa que atraiga al pueblo por su novedad. Y mandamos a los Vicarios, Beneficiados y Curas de este nuestro Obispado, en virtud de santa obediencia y bajo pena de excomunión mayor (…), no consientan en sus iglesias representación alguna, bajo ningún colorido y por ninguna causa, e imponemos la pena de suspensión a qualquier clérigo que disponga o pretenda semejantes diversiones (…).

No obstante hubo algún que otro prelado que mostró su rechazo, como ocurrió con Antonio Lenard Echemendi, que recurrió a la autoridad del cabildo.

[141] S. Padrón Acosta, *El teatro en Canarias… op. cit.*, pp. 59-60.

[142] L. de la Rosa Olivera, «El cronista Núñez de la Peña describe las fiestas de septiembre de 1707». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre de 1947.

[143] El 17 de noviembre de 1783 y de acuerdo con la política ilustrada, una Real Orden prohibió las corridas de toros.

[144] S. Padrón Acosta, *El teatro en Canarias… op. cit.*, pp. 35-36.

En opinión de Sebastián Padrón Acosta, el tiempo terminó por darle la razón a fray Joaquín, teniendo en cuenta el cauce por el que discurrió el siglo. Así en la Navidad de 1791 en Santa Cruz de Tenerife, según refiere Miguel de Unamuno:

> (...) el pueblo comió y bebió en el templo, bailando y arrojándose unos a otros manzanas y castañas. Frailes jóvenes se arrojaban sus hábitos y con vestidos seglares entonaban coplas subidas de color, y hombres y mujeres ebrios, que sentados en los altares brindaban por el nacimiento del Niño Dios. ¡Harto tenía que hacer el Santo Oficio! [145]. Aunque concluye que no era el demonio precisamente el que les inducía a esos excesos; sino más bien la monotonía de la vida, la soñarrera del aislamiento. Aunque ésta es un demonio, y de los más descalificados [146].

Pero, a pesar de las prohibiciones, los excesos siguieron, las obras de teatro continuaron escenificándose y los libros franceses con las doctrinas de Voltaire y de Rousseau se seguían leyendo con avidez en las islas, especialmente en el norte de Tenerife. Los ciudadanos pudientes del Valle de La Orotava los compraban y guardaban celosamente en escondrijos en sus casas, intentando burlar a los inquisidores. Precisamente por este motivo, en 1788 el Tribunal de la Inquisición procesó al marqués de Villanueva del Prado, a Fernando Molina Quesada, a Juan Torres Chirino y a Bartolomé González de Mesa, acusados de haber leído a Voltaire. Sin embargo, y a pesar de todo, estos libros podían adquirirse en el Puerto de la Cruz, pues llegaban de contrabando en los barcos, ocultos en toneles de vino procedentes de Francia e Inglaterra.

De modo que, como se ve, la fe ya no es el clavo ardiendo al que se aferran los canarios del siglo XVIII cuando les *llueven* los problemas. Ésta se debilitaba cada vez más. Y como colofón, casi finalizando el Setecientos, sale a la luz la satírica comedia titulada *La gran Nivaria triunfante y su capital gloriosa,* donde su anónimo autor —en tono volteriano y burlón—, ridiculiza a las otras islas, *salvando sólo a La Laguna.* El libro circuló por el Archipiélago al tiempo que en la ciudad de Aguere se creaba la Universidad de San Fernando, persiguiéndolo el Santo Oficio porque la obra había sido denunciada por fray José Hernández.

FIESTAS Y PROCESIONES

Uno de los grandes espectáculos de la época son las procesiones públicas, y las del Corpus Christi e Inmaculada Concepción, concentran ingenio y fastuosidad. El Corpus lagunero remonta sus orígenes a Sevilla, y se celebra desde los primeros años del siglo XVI, de hecho, ya aparece recogido en las Actas del cabildo de 1507. Las ordenanzas municipales advertían que las calles por donde pasara la procesión debían estar *barridas y regadas sus pertenencias y entapizadas y enramadas y con perfumes* siendo penados con 300 maravedís los que no lo hicieren [147]. Desde el domingo de Pentecostés se anunciaba la fiesta, mientras los gremios se encargaban de recoger ramas y flores. La vegetación cubría todas las calles, el suelo se alfombraba, se levantaban arcos frutales y se colocaban

[145] M. de Unamuno, *Obras completas. Por tierras de Portugal y de España,* Vol. IX, Imp. Renacimiento, 1930, pp. 269-270.

[146] *Ibídem,* p. 270.

[147] J. Peraza de Ayala, *Las ordenanzas de Tenerife y otros estudios para la historia municipal de Canarias,* Tenerife, 1976, p. 56.

ramas altas. La suntuosidad y el derroche eran sus rasgos característicos pero en 1765 los ilustrados quisieron eliminarla asegurando que contribuía poco al culto al Santísimo y por el contrario *ocasionaba una seria sangría en los montes, en especial la rama alta*, de modo que el Síndico Personero General el 4 de junio de ese año solicitó que se prohibiera su corte; orden que sin embargo fue desestimada por cuatro de los regidores.

El Corpus era la fiesta que mejor retrataba a la sociedad, pues la procesión se «construía», como si se construyera un edificio. La festividad la instituyó Urbano IV, apareciendo recogida en su Bula *Transiturus* del 11 de agosto de 1264. Las distintas agrupaciones sociales, gremios, cofradías, cleros, autoridades civiles…, se disponían en riguroso orden jerárquico, y desfilaban precedidos por sus estandartes identificativos. Primero los laneros o sombrereros, con su patrono San Severo; a éste le seguían los zapateros con su estandarte que ostentaba la pata de cabra, la cuchilla y el brucete, acompañando a sus santos protectores Crispín y Crispiniano; a continuación los pedreros con San Roque, y tras él los sastres con San Andrés, los carpinteros con San José y por último los labradores portando a San Benito Abad. Cerrando la comitiva las cofradías y hermandades. Esa vinculación con el orden socio-político llega a tal punto que el 2 de diciembre de 1711, el cabildo ordenó que a la procesión de la Inmaculada Concepción se incorporasen como elementos más destacados *los fuegos*[148] *y danzas que acostumbra esta sala en la festividad del Corpus*[149]. A cargo de dichas corporaciones gremiales se portaba la *bicha* o *tarasca*[150]. La *tarasca* tenía forma de dragón o serpiente monstruosa y simbolizaba el Mal, aunque a veces también podía convertirse en la defensora de la Eucaristía. Es el más representativo de los elementos profanos que acompañaba al cortejo de la gran fiesta católica contrarreformista, y fue suprimida en 1778 por el Real Consejo de Castilla, alegando que eran *ridículos fantasmones, irreverentes y escandalosos*. Tanto la *tarasca*, como los *gigantes* y *cabezudos* o *papahuevos*, se guardaban a lo largo del año en los graneros del cabildo tinerfeño[151], que se encargaba de su custodia y reparo. Al parecer, los gigantes son los residuos de un antiguo entremés que representaba a David con el gigante Goliat que, al separase del conjunto bíblico del Antiguo Testamento, perdió su significado. Al cabo del tiempo, la alegoría se hizo más espectacular, y aprendió a bailar acompañándose de una compañera del mismo tamaño. En 1780, una Real Cédula prohibió que desfilaran, pero estos personajes ya habían calado tan profundamente en la población que pronto reaparecieron *si no formando parte de la procesión, anunciándola y precediéndola y acudiendo a danzar frente a los domicilios de las autoridades y personajes de relieve*[152].

Santa Cruz de Tenerife —por los mismos años— también tenía un Corpus importante. Padrón Acosta nos cuenta que se adornaba con ramas y flores el frontis de la iglesia de la Concepción, y de las ventanas y balcones por donde pasaba la procesión se colgaban damascos de seda, mientras que los niños arrojaban pétalos de rosas que llevaban en ban-

[148] Los fuegos artificiales y las luminarias también eran importantes, sin embargo en 1777 una Real Cédula los prohibió, así como los «disparos de fusiles».

[149] M. Hernández González, «El Corpus Christi de La Laguna a lo largo de la historia», en AA.VV., *Fiestas del Corpus Christi, San Juan Bautista y San Benito Abad,* Biblioteca Lagunera, Coord. Julio Torres Santos, La Laguna, 2001, p. 22.

[150] V. Mínguez Cornelles, «La iconografía de la fiesta», en AA.VV., *Fiesta y simulacro,* Cat. Exp. Andalucía Barroca, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 198-201. La *tarasca* era una máquina de bulto redondo de madera, papelón y lienzo, portada sobre angarillas, en forma de serpiente gigante cubierta de escamas, con una o siete cabezas, larga cola, patas cortas con garras, ojos desorbitados y fauces abiertas. Su *tarascada* consistía en alargar el cuello y arrebatar el sombrero al público. Sobre sus ancas iba una figura de mujer, ataviada y peinada a la moda de la época, que «ridiculizaba las extravagancias de la moda» y que era llamada *La Tarasca* propiamente dicha. Gigantes, cabezudos, mojarillas, salvajes, diablillos, danzas y autossacra mentales constituían su cortejo.

[151] D. V. Darias y Padrón, «El historiador Núñez de la Peña y su tiempo», *Revista de Historia*, núm. 69, Facultad de Filosofía y Letras, ULL, La Laguna, enero-marzo de 1945, pp. 16-17.

[152] S. Padrón Acosta, *El teatro en… op. cit.,* p. 84.

dejas de plata. Los gremios portaban sus alegorías, igual que las hermandades y cofradías. Precediéndolos iban:

> (...) los diabletes, gigantes y papahuevos [153], luciendo el primor de sus tradicionales alegorías pintorescas y ejecutando sus danzas, presididos por el 'bajón', especie de músico director de los danzadores, provisto de flauta y tamboril. Después seguían los gigantones y otros dos más pequeños llamados golosillos, porque daban implacables manotazos a los que nada le ofrecían, venía después la Tarasca con su enorme boca abierta; seguían los matachines infundiendo terror y en pos de ellos los diablillos haciendo mil travesuras(…) [154].

El Santísimo paseaba por las calles en las andas de plata que habían regalado Miguel y Francisca de la Torre en 1754, tras el encargo efectuado al platero José Antonio Rodríguez, cuyo taller estaba abierto en la calle Canino.

Todos se afanaban para hacer la fiesta más brillante, de modo que en 1776, el mayordomo de la ermita capitalina de San Telmo anotó en el Libro de Mayordomía que tuvo que pagar doce reales de plata por *componer la cabeza de los gigantes*, además de lo que se le *pagó al pintor que los compuso, así como a los papahuevos; por las cargas de las ramas y flores que se trajeron de La Orotava; por llevar las canastas de flores para ir echando en las salvillas; por bailar los gigantes y los diabletes* [155]*; por la composición de las carátulas y el tambor…* [156]. Prácticamente, todas las islas se «vestían de gala» para la ocasión. En Fuerteventura, según se desprende de las actas del cabildo de 1619, se obligaba a todos los habitantes a participar, so pena de prisión para quienes no contribuyeran, ordenándose que los *oficiales mecánicos, como los zapateros, sastres, vendedoras, hortelanos y taberneros y los que tienen yeguas y camellos de acarreo den dos reales para pagar la fiesta, limpiar las calles, y traer rama para las enramadas por donde ha de pasar la procesión; no dando serán presos hasta que lo hagan.*

En Gran Canaria, concretamente en Las Palmas, por las pandectas de 1722 sabemos que la festividad comenzaba la víspera con repique de campanas. Pero realmente la gran fiesta era la del jueves, cuando el Santísimo asomaba por las puertas de la catedral de Santa Ana para comenzar su recorrido callejero y el órgano catedralicio empezaba a sonar. Durante el trayecto bailaban compañías de danzantes, mientras que en la iglesia se representaban loas, comedias, autos sacramentales y entremeses. Las calles se adornaban con doseles, y variedad de ramos, rosas y flores, y se levantaban altares donde el Santísimo descansaba. Santiago Cazorla recoge la noticia del altar que el gremio de pedreros levantó en 1784, delante de la casa de Diego Eduardo [157]. El acompañamiento militar se hizo por primera vez en 1770, colocándose seis soldados portando bayonetas y fusiles a los lados del trono, mientras que el resto de la tropa con su capitán al frente se situaba a la retaguardia, animando el recorrido con pífanos y tambores [158].

En 1765 Carlos III por Real Cédula, eliminó los autos sacramentales, reafirmándose en su postura en 1780 al ordenar que *en ninguna*

[153] Los papahuevos son personajes introducidos posteriormente en los cuadros alegóricos, y eran enanos con descomunales cabezas. Serían los precedentes de los actuales cabezudos de las cabalgatas festivas.

[154] D. J. Navarro, *Memorias de un noventón,* Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 71.

[155] «*Los diabletes* son restos de la representación del Infierno. Formaban parte del gran retablo vivo de la época, donde diablos y ángeles luchaban entre sí provistos de espadas», en S. Padrón Acosta, *El teatro en…*, *op. cit.*, p. 84.

[156] S. Padrón Acosta, *El teatro en…*, *op. cit.*, p. 82.

[157] S. Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias,* Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 435.

[158] *Ibídem,* pp. 444-449.

iglesia haya en adelante danzas ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas[159]. Al año siguiente, el obispo fray Joaquín de Herrera también prohibió las comedias en los templos, al comprobar que en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, pese a la prohibición, continuaban escenificándose. Y tres años más tarde, en junio de 1783, con motivo de la arribada a la capital tinerfeña de un barco portugués cargado con una compañía de cómicos para representar óperas y bailes, tras instalarse al lado de la iglesia del Pilar, enterado el vicario de Santa Cruz, Antonio Isidro Toledo, emitió un decreto prohibiéndolos so pena de cincuenta ducados de multa para cada uno de los actores[160].

Al margen del Corpus Christi, la otra gran fiesta era la de la Inmaculada Concepción proclamada en julio de 1761 por Carlos III, Patrona General de los Reinos de España. La noticia la recibieron los franciscanos de La Laguna con *repiques, fuego, sermón y procession*, mientras que la parroquia matriz prudentemente prefirió esperar hasta no tener la confirmación oficial de la proclamación, que se hizo efectiva en septiembre del mismo año. El hecho se festejó por todo lo alto, tanto dentro como fuera de la iglesia, y las celebraciones duraron varios días. El último día se hizo solemne procesión que dio comienzo con *clarineros que con acorde armonía indicaban lo próximo de la Processión, seguía el concurso de pueblo i caballería, i luego los estandartes i cruzes, comunidades, Hermandades, i clero, hasta la Stª Imagen, que se miraba vestida á todo costo: ante la Santa Imagen iban seis Ángeles ricamente adornados con hachas doradas…*[161].

En otras localidades, como el Puerto de la Cruz, se organizaban actos parecidos con motivo de las fiestas del Gran Poder de Dios. Lope A. de la Guerra describe las de 1765, declarando que el 13 de julio fueron a la iglesia que *en obsequio del gran Poder de Dios estaba aquella noche muy iluminada, i de allí á la casa de Dn. Agustín de Betencourt i Castro, en donde estaba un brillante Estrado de Madamas. Sirviose un buen refrezco, i después gozamos de los Balcones de los fuegos, carros y Libreas que estaban prevenidos en la Plaza.* Al día siguiente, el 14 de julio, regresaron a casa de don Agustín, desde donde presenciaron la procesión, notando que el trono del Señor iba precedido de un carro alegórico, seguido por *los Estandartes, Cruz, que acompañaban una Danza de Arcos, i compañía de Turcos*, mientras que las calles *estaban enramadas, i colgadas, i con altares para parar al Señor*[162].

[159] *Ibídem*, p. 431.

[160] El decreto lo recoge S. Padrón Acosta, pp. 53-54 y dice: *Que en atención a haver llegado a noticia de su merced , la noche del dia de hayer, que en la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, contiguo a las puertas de dicha Iglesia se está disponiendo y armando un teatro para representaciones de Óperas y Bailes, por una compañía de cómicos de ambos sexos que han llegado a este puerto en una embarcación portuguesa, y no siendo conforme el que se permita y consienta en dicho paraje semejantes espectáculos, como ni en otros sitios o puestos de Iglesias y conventos o inmediatos a ellos, y evitar toda profanación de los templos…, debió mandar e mandó se suspenda desde luego el dicho teatro o tabladillos que se hubiesen puesto en el citado paraje contiguo a las puertas de Nuestra Señora del Pilar, y a los Maestros y Oficiales que travaxen en el referido teatro lo quiten y no prosigan en el bajo la pena de cinquenta ducados de multa cada uno y con apercibimiento de las penas canónicas se fulminarán en caso necesario y de contravensión.*

[161] L.A de la Guerra y Peña, *Memorias…* Cuaderno I, *op. cit.*, pp. 44-45.

[162] *Ibídem*, p. 76.

LA ESCULTURA

CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los talleres escultóricos del Setecientos han sabido heredar las tradiciones artísticas anteriores, pero en los últimos años los artistas evolucionarán hacia fórmulas más clasicistas preludiando la estética del neoclásico. Aparte de los centros creados y consolidados a lo largo del siglo XVII, surgirán otros como Santa Cruz de Tenerife; de hecho, escultores que en principio vivían en Aguere, a comienzos del Setecientos se instalarán en el puerto, como ocurrió con Lázaro González de Ocampo. Mientras, Garachico que había gozado de una floreciente prosperidad a lo largo del Seiscientos, vivirá una rápida decadencia tras la erupción volcánica de 1706. En Gran Canaria, los centros de Las Palmas y Telde mantienen su importancia, ocurriendo lo mismo en la capital palmera cuyo taller más destacado lo regentó Juan Manuel de Silva.

En Tenerife, La Laguna mantiene su superioridad frente a otras localidades de la isla. Allí trabajaron, entre otros, Manuel de Sosa (…1704…), cuya condición de escultor quedó recogida en el testamento que María de la Concepción Calzadilla firmó en 1704, al declarar que ella había empeñado en su taller unos *sarcillos de oro en tres reales de plata* [163]. Domingo Hernández (…1725-1766?), carpintero y escultor, natural de La Laguna, cuya referencia a su oficio nos la proporciona la carta de limpieza de sangre de Juan González de Castro [164], donde firmó en calidad de testigo. Miguel Bermejo (…1777-1790?), relacionado con varios tallistas y grabadores laguneros, como el autor del facistol de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, o Juan Bermejo que en 1737 realizó las andas del Santísimo del convento agustino. Miguel fue, además, un destacado grabador, pues hizo el del *Cristo de las Congojas* o *de los Dolores*, venerado en su santuario de Tacoronte [165] que sirvió para que las estampas de la milagrosa imagen circulasen por toda la isla, y en 1777 realizó el estampón de bronce para grabar la imagen de San Rafael en los escapularios de los hermanos cofrades [166] de la iglesia de la Concepción de La Laguna. No obstante, como escultor sólo se le relaciona con el grupo de *Santa Ana y la Virgen* que ese mismo año de 1777 hizo para la iglesia parroquial de Santa Ana de Candelaria [167]; no obstante, parece ser que en 1757 había tallado dos ángeles para el nicho de Nuestra Señora de la Concepción, sita en el templo homónimo de La Laguna. Pero el taller más importante del momento perteneció a

[163] C. Calero Ruiz, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750),* Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 273.

[164] *Ibídem*, p. 309.

[165] P. Tarquis, «Miguel Bermejo, grabador en acero (siglo XVIII)», Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de julio de 1953.

[166] Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna, Libro de la cofradía de San Rafael, fol. 24.

[167] P. Tarquis, «Miguel Bermejo, escultor dieciochesco». Periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 3 de febrero de 1950.

Grabado del Cristo de las Congojas (Cristo de Tacoronte). Miguel Bermejo.



Santa Ana y la Virgen niña. Miguel Bermejo, 1777. Iglesia de Santa Ana, Candelaria.

José Rodríguez de la Oliva (La Laguna 1695-1777)[168]. Escultor, pintor, miniaturista, diseñador de piezas de orfebrería…, sin duda uno de los artistas más completos del momento. Desarrolló su trabajo en La Laguna y según su biógrafo Lope Antonio de la Guerra[169] *era el Director de quanto se trabajaba de bueno en Pintura, escultura, bordados y piezas de plata*[170]. Como pintor pintaba *pastoso y acabado,* sobresaliendo *en el Retrato en grande como en pequeño, y en las miniaturas delicadas y expresivas.* Sabe trasladar *al lienzo las pasiones (…)* afirmando que *en un bulto*

[168] C. Fraga González, *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1605-1777),* Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1983.

[169] L. A. de la Guerra y Peña, *Elogio Fúnebre de D. José Rodríguez de la Oliva;* véase documento completo en C. Fraga González, *Escultura y pintura de…, op. cit.,* pp. 128-135.

[170] Diseño de custodias para las iglesias laguneras de Santo Domingo (custodia de Santo Tomás), Nuestra Señora de la Concepción y Los Remedios, para esta última también dibujó unas lámparas; diseños de andas para Santo Domingo y Nuestra Señora de la Concepción.



Virgen de Los Remedios. José Rodríguez de la Oliva, c.1777. Iglesia de San Marcos, Tegueste.



Señor del Huerto (det). José Luján Pérez, 1805. Convento de monjas claras, La Laguna.

executaba los mismos primores que en lo plano. De la misma opinión es Sebastián Padrón Acosta [171], que afirma que le gustaba tallar la madera al natural, y no abusar de los postizos. Como pintor retrató a muchos miembros de la aristocracia tinerfeña, pero su popularidad le viene de su faceta como imaginero religioso, sobresaliendo sus vírgenes como las del *Rosario* de Santo Domingo de La Orotava (1735), Valle de Guerra o Santo Domingo de Güímar (c. 1775), *las Mercedes* de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (c. 1730), y catedral de La Laguna, o *los Remedios* de Tegueste (c.1777). Para muchos estudiosos, el paso de la *Oración del Huerto* (1768), del convento lagunero de monjas claras constituye uno de sus más señeros conjuntos, pese a que actualmente otros autores opinen —basándose en una anotación que al margen de sus *Memorias* del año 1764 hizo Lope Antonio de la Guerra—, que los apóstoles llegaron de Génova y se estrenaron en 1768 [172]. La anotación —no obstante— es confusa porque lo que textualmente dice es que ese año *se sacaron insinias nuevas en el paso del Huerto, que se puso todo en una peaña, que hixieron traer de Genova Dn. Franc^o^ i Dn. Matheo Fonseca Regidores de esta Islas* [173], pero en realidad, qué es lo que vino de Génova, porque no parece quedar muy claro. Respecto a las restantes imágenes, el Cristo lo esculpió José Luján Pérez (1756-1815), para sustituir

[171] S. Padrón Acosta, «La personalidad artística de D. José Rodríguez de la Oliva». *Revista de Historia*, núm. 61 (enero-marzo de 1943), La Laguna, p. 23.

[172] C. Rodríguez Morales, «La plástica canaria en el Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario», en AA.VV., *Luján Pérez y su tiempo,* Islas Canarias, 2007, p. 236.

[173] L. A. de la Guerra y Peña, *Memorias*... Cuaderno I, *op. cit.,* p. 62.



Señor Predicador (det). José Rodríguez de la Oliva, c. 1731. Catedral de Los Remedios, La Laguna.



San Pedro papa. Sebastián Fernández Méndez *el joven.* Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, Mala (Lanzarote). (Foto: Archivo Jesús Perdomo, Haría, Lanzarote).

al original que estaba muy deteriorado, mientras que el ángel lo hizo Ezequiel de León Domínguez (1926-2008), copiando al del paso homónimo murciano de Francisco Salzillo. Rodríguez de la Oliva ejecutó tanto imágenes de talla completa como de vestir, pero muchas de ellas no se conservan por haberse quemado el templo que las cobijaba, como ocurrió con las que poseía el convento agustino de La Laguna [174].

En Buenavista abrió taller Francisco de Orta Meneses (Buenavista 1682-1747) [175], del que Pedro Tarquis afirmó que el conde de Sietefuentes tenía una imagen de un San Antonio de Padua que le había encargado en 1738 [176]. Mientras que en Santa Cruz de Tenerife lo montó Sebastián Fernández Méndez *el joven* (La Laguna 1700- Santa Cruz de Tenerife 1772). Miembro de una familia de notable tradición artística (nieto de Lázaro González de Ocampo e hijo de Sebastián Fernández Méndez *el viejo*) [177]. Será en 1734 cuando lo encontremos trabajando en Lanzarote, pues ese año le hizo un báculo nuevo y una peana a la imagen de *San Marcial* de Femés. Especialmente hay dos temas por los que siente preferencia a la hora de esculpir, el de *San Pedro papa* y los ángeles. Del primero conservamos ejemplares en Santa Cruz de Tenerife (iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, 1738), Ermita de Nuestra Señora de las Mercedes en Mala (Lanzarote) y Los Realejos (iglesia de Santiago Apóstol, 1757). Respecto a los ángeles, los más antiguos los compró Matías Rodríguez Carta en 1743 para decorar un cuadro de la Inmaculada de su propiedad, hoy en la iglesia tinerfeña de la Concepción de Santa Cruz [178]. De 1755 son los que acompañan al Gran Poder de Dios de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, siendo muy semejantes los de San Francisco de Garachico, mientras que

[174] Véase catálogo en C. Fraga González, *Escultura y pintura de…, op. cit.,* pp. 81-96.

[175] C. Calero Ruiz, *Escultura barroca…, op. cit.,* pp. 281-282.

[176] P. Tarquis, «El escultor Francisco de Orta». Periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 18 de enero de 1950.

[177] M. Rodríguez González, *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz a través de las escribanías,* Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 124.

[178] F. Martín Rodríguez, *Arquitectura doméstica canaria,* Santa Cruz de Tenerife, 1978, p. 333.



Arcángel San Rafael. Sebastián Fernández Méndez *el joven*, c. 1757. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna.





Ángeles del Gran Poder de Dios. Sebastián Fernández Méndez *el joven* y José Tomás Pablo, 1755. Iglesia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. (Foto: Fernando Cova)

el Arcángel San Rafael de la Concepción de La Laguna lo talló hacia 1757 y el Niño Jesús de la iglesia realejera del apóstol Santiago lo hizo hacia 1758 [179]. Entre sus colaboradores se encuentran los pintores Nicolás Lorenzo de Fleitas y Abreu [180] y José Tomás Pablo, que en 1755 policromó y estofó los ángeles portuenses [181].

En Gran Canaria, concretamente en Las Palmas nace fray Marcos Gil (1682-1739…) [182], que constituye la siguiente generación de otra importante saga artística, pues su padre, Miguel Gil Suárez, fue un destacado escultor y estofador. A principios del siglo XVIII profesó como religioso dominico en el convento de San Pedro Mártir de Las Palmas, siendo al poco tiempo destinado al de Santa Cruz de La Palma. Allí estará entre 1702 y 1706. Durante su estancia en la isla ejecuta para la iglesia de su Orden las esculturas del púlpito, las de la sala capitular, además de las del *Retablo de la Media Naranja* y *Retablo Mayor,* concretamente las del arcángel San Miguel, Padre Eterno y los ángeles que rematan la cornisa [183]. También trabajará para otros templos, de modo que para la iglesia de San José de Breña Baja hizo un *San José con el Niño* [184], un *San Miguel Triunfante* para el de Breña Alta, un *San Vicente Ferrer* para su ermita de Velhoco y un *Santo Domingo* para la iglesia homónima de la capital. En 1707 viaja a Campeche (México), —su padre lo había hecho a finales del año anterior— regresando a Gran Canaria en 1713. En 1716 es destinado al convento que la Orden dominica tiene en Teguise (Lanzarote), para donde esculpió un *San Vicente Ferrer* (1716), en cuyo torso plasmó su nombre y año de ejecución [185], regresando a Gran Canaria en 1718, pues lo habían destinado al convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüímes. Entre 1722 y 1725 fue prior del convento de Garachico, regresando a Agüímes al año siguiente. En 1729 ejecuta la imagen de San Miguel Triunfante para la ermita

[179] C. Calero Ruiz, *Escultura barroca…, op cit.,* pp. 317-324.

[180] M. Rodríguez González, *Panorama artístico…, op. cit.,* p. 130.

[181] A. Ruiz Álvarez, «Los tronos de Nuestro Señor del Gran Poder los trazó, doró y pintó José Tomás Pablo», Periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 6 de abril de 1966; *Ídem*: «En torno a la imagen del Gran Poder de Dios: Los angelotes, el trono y la peana», *Revista de Historia*, La Laguna núms. 113-114, (enero-junio de 1956), p. 76; *Ídem*, Periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 11 de julio de 1956.

[182] J. Sánchez Rodríguez, *Los escultores Miguel y Marcos Gil,* Colección Alonso Ruiz de Virués, núm. 6, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

[183] J. Pérez Morera, *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad,* CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 108.

[184] C. Calero Ruiz, *Escultura barroca…, op. cit.,* pp. 276-277.

[185] *Ibídem,* p. 278.



San Vicente Ferrer. Fray Marcos Gil, 1716. Iglesia de Santo Domingo, Teguise.



San José con el Niño. José Luján Pérez, 1808. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.

que él mismo patrocinó en Temisas, construyéndole además un nicho y el frontal del altar. Falleció hacia 1739 [186].

En Santa Cruz de La Palma, nace la segunda generación de la familia Silva, en concreto Juan Manuel de Silva (1687-1751), hijo del escultor y pintor Bernardo Manuel de Silva. De su padre heredó *el tema del santo aislado o santo estatua, los débitos flamencos y murillescos y la afición a la estampa grabada* [187] y, pese a que cultivó tanto la escultura como la pintura y los dorados, hay más testimonios de lo segundo que de lo primero. Una de sus primeras esculturas es la de *Nuestra Señora de la Luz* de la ermita de San Telmo de Santa Cruz de La Palma, realizada en torno a 1718 [188], afirmando Pérez Morera que la *Santa Rita de Casia* de la iglesia conventual dominica es muy parecida, por lo que podría ser suya, habiéndola regalado al convento poco antes de 1730 el dominico fray Juan de Guisla y Acuña [189]. Con su gubia también se relacionan las imágenes de *Nuestra Señora del Carmen y San Agustín,* ambas en la ermita de

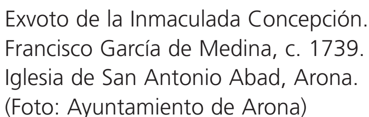
[186] J. Sánchez Rodríguez, *Los escultores Miguel y…, op. cit.,* p. 115.

[187] J. Pérez Morera, *Silva,* Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1994, p. 116.

[188] A. J. Fernández García, «Notas históricas de La Palma, San Telmo», Periódico *Diario de Avisos,* Santa Cruz de La Palma, 17 de septiembre de 1969.

[189] J. Pérez Morera, *Silva…, op. cit.,* p. 122.




Exvoto de la Inmaculada Concepción. Francisco García de Medina, c. 1739. Iglesia de San Antonio Abad, Arona. (Foto: Ayuntamiento de Arona)


Cristo atado a la columna. José Luján Pérez, 1792. Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror.

Nuestra Señora del Carmen en el barranco de Maldonado de Santa Cruz de La Palma [190]. En 1727 esculpe una *Virgen del Rosario* con su Niño en brazos para la iglesia de San Juan Bautista de Arucas [191], mientras que en 1742 le hizo unas manos nuevas al San Pedro de la iglesia de El Salvador [192]. Al parecer viajó a Portugal, y es posible que también conociera Sevilla. Falleció en su ciudad natal en 1751. Su hijo Juan Jacinto de Silva *el mozo* (1718-1802), siguió el oficio artístico familiar, aunque sólo se le conoce una obra, el *Niño Jesús* que hacia 1749 le hizo nuevo a la Virgen del Rosario de Breña Alta [193], por el que le pagaron 120 reales.

Finalmente, destacamos la presencia en Tenerife de Francisco García de Medina (…1739-1762?), imaginero natural de La Palma, del que sólo sabemos que en torno a 1739 hizo y regaló a la iglesia de San Antonio Abad de Arona una *Inmaculada*, consignándose en la peana que la donó como exvoto por las lluvias acaecidas ese año [194].

Pero a mediados del Setecientos aparecerá una nueva corriente artística contraria a las excentricidades del Barroco, basada en la recuperación del interés por el arte clásico y en el esplendor de una civilización perdida: la libertad de Grecia o la dignidad de Roma. Un factor que contribuirá a este estado de euforia será el descubrimiento constante de nuevos tesoros arqueológicos. Las excavaciones del siglo XVIII fueron causa y síntoma de una conciencia histórica mucho más madura que la que había imperado hasta entonces. La publicación de los hallazgos fue el incremento de fuentes susceptibles de imitación y, gracias al despertar de la conciencia histórica, un mayor desarrollo del sentido crítico en relación

[190] A. J. Fernández García, «Ermita de Nuestra Señora del Carmen», Periódico *Diario de Avisos,* Santa Cruz de La Palma, 30 y 31 de enero, y 1 y 2 de febrero de 1974; *Ídem*, Periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 31 de enero y 1, 2 y 5 de febrero de 1974.

[191] De las pocas obras de Juan Manuel de Silva documentadas, véase C. Calero Ruiz, *Escultura barroca…, op. cit.*, pp. 288-289.

[192] C. Calero Ruiz, E*scultura barroca…, op cit.*, pp. 284-286.

[193] *Ibídem*, p.290; J. Pérez Morera, *Silva…, op. cit.*, p. 154.

[194] C. Calero Ruiz, *Escultura barroca…, op. cit.*, pp. 310-312.

con ellas. Especialmente importantes fueron los descubrimientos de Herculano y Pompeya, dos ciudades romanas sepultadas bajo las cenizas volcánicas del Vesubio en el año 79 d. C.; la primera fue descubierta en 1738, y la segunda en 1748, siendo muy significativo el impulso dado a las mismas por el rey Carlos VII de Nápoles (Carlos III de España)[195].

Esta vuelta al clasicismo tiene en José Luján Pérez (1756-1815)[196], a uno de sus máximos valedores. Nacido en Gran Canaria, en el pago guíense de Las Tres Palmas, esculpe preferentemente obra religiosa en madera que un amplio plantel de pintores y estofadores, tanto en Gran Canaria como en Tenerife, se encargan de «vestir» y estofar[197]. Su taller estaba en Las Palmas, en la calle de Santa Bárbara, aunque poseía otro en Guía, en el callejón de León. Al coincidir con una época de cambios y renovaciones en el seno de la Iglesia, su lugar de trabajo se vería desbordado por los encargos, ya que los párrocos, siguiendo las recomendaciones promulgadas por la catedral de Las Palmas, desecharon sus antiguas esculturas encargando otras nuevas, en las que debían evitarse los adornos con telas naturales, propugnándose la veneración de esculturas completas *conforme la antigüedad griega y latina y a los pueblos modernos y más cultos*[198]. Esta premisa comulga a la perfección con la idea que los neoclasicistas tenían, en el sentido de que si bien entendían que *la pintura del mundo moderno había superado al antiguo… En escultura, no surgía nada en las excavaciones del siglo XVIII, que igualase a aquellas esculturas y bajorrelieves conocidos y admirados desde el Renacimiento*[199]. La sociedad, pues, está asistiendo a una época de profundos cambios, y en el campo de las Artes Plásticas la Academia de San Fernando de Madrid se convierte en el foco de todas esas inquietudes renovadoras. La reforma trae aparejada la mesura de la tradición clásica, pues los académicos exhortan a los artistas para que desechen la vieja tradición de la escultura en madera policromada, priorizando las nuevas iconografías ejecutadas con materiales más nobles[200]. No obstante y como escribió Mª Elena Gómez Moreno *el neoclasicismo no pudo acabar con nuestra tradición escultórica. La disciplina de la Academia devolvió a los artistas la técnica, la forma y el equilibrio, y muchos escultores aprovecharon sus enseñanzas para dignificar la imaginería, que seguía siendo la única forma popular de la escultura*[201]. Visto así, a pesar de ser Luján el resultado de la generación canaria ilustrada, atenderá a la devoción popular alimentándose de la tradición barroca, compaginando el sentimiento apasionado de aquel con la serenidad clasicista. El resultado serán unos santos arrogantes y altivos que con sus gestos rivalizan con los viejos dioses paganos. Los santos cristianos se presentarán ahora ante nuestros ojos como versiones cristianizadas de los antiguos héroes, dioses o sabios, mientras que las vírgenes y santas mártires serán figuradas como *mujeres a la antigua*[202]. Ejemplo de lo que indicamos son el *San Agustín* que preside el templo homónimo en Las Palmas de Gran Canaria, mientras que en Tenerife, la mejor versión es la que figura a *Santa Catalina de Alejandría*, titular de su iglesia de Tacoronte[203]. En este momento dará rienda suelta a su personalidad artística, y creará un tipo de imagen muy espectacular y movida. Su material preferido será la madera de cedro, desoyendo los dictados de la Academia e ilustrados que aboga-

[195] M. Greenhalgh, *La tradición clásica en el Arte,* Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 214-215.

[196] C. Calero Ruiz, *Luján,* Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991.

[197] *Ídem*, «…Y la madera cobra vida… Estofadores y pintores en la obra de Luján Pérez» en AA.VV., *Luján Pérez y su tiempo,* Cat. Exp., Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2007, pp. 167-179.

[198] D. Martínez de la Peña y M. A. Alloza Moreno, «La escultura canaria del siglo XIX», en AA.VV., *Noticias para la Historia de Canarias,* tomo III, Cupsa Ed., Madrid, 1981, p. 250.

[199] M. Greenhalg, *La tradición clásica…, op. cit.,* p. 214.

[200] P. Navascués, C. Pérez y A. Mª Arias de Cossío, *Del Neoclasicismo al Modernismo,* Colec. Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1978, pp. 159-160.

[201] Mª E. Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española,* Ed. Dosat, Madrid, 1972, p. 159.

[202] D. Sola Antequera y C. Calero Ruiz, «*Speculum Antiquitatis.* El gusto por la Antigüedad en la plástica canaria del siglo XVIII», *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002),* Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 1577-1584.

[203] *Ibídem,* pp. 1582-1583.



San Joaquín. José Luján Pérez, 1798. Iglesia de Santa Ana, Garachico.



Nuestra Señora de la Encarnación. José Luján Pérez, c. 1796-1810. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, Haría, Lanzarote.

Nuestra Señora de los Dolores *la Predilecta.* José Luján Pérez, c. 1803. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna.

ban por el empleo del mármol. No obstante y para crear el efecto de estatua marmórea, de blanquecina policromía se pintaron los *Apóstoles* que circundan el cimborrio de la catedral de Santa Ana de Las Palmas, y también la figura de la Fe que corona el tornavoz del púlpito de la iglesia de San Ginés en Arrecife de Lanzarote. De entre todas sus iconografías, las imágenes marianas fueron las más tratadas, especialmente las Dolorosas; unas veces de vestir, otras de talla completa o con telas encoladas, destacando entre ellas *La Predilecta* de la Concepción de La Laguna, regalada al templo por Felipe Carballo Almeida, y estrenada en la Semana Santa de 1805 [204].

[204] C. Calero Ruiz, *Luján…, op. cit.,* p. 54.

IMPORTACIONES

Península Ibérica

Aunque los talleres canarios cubren gran parte de las demandas locales, se siguen importando obras de la Península Ibérica, Italia e Hispanoamérica, principalmente, aunque en número inferior respecto a la centuria anterior. Un buen ejemplo es el crucifijo de marfil que fray Juan Alonso regaló al desaparecido convento realejero de San Andrés y Santa Mónica, hoy en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen [205]. Adquirido en 1701 en Madrid, según Margarita Estella su factura es *buena muestra de los modos hispanofilipinos* [206]. Semejante es el que se conserva en Santa Ana de Garachico, o el *San Sebastián* de la iglesia matriz de Santa Úrsula.

No obstante los obradores andaluces serán los más solicitados. Así, de Pedro Duque Cornejo —nieto de Pedro Roldán— es la imagen de *San Francisco de Borja* donada por el deán Bartolomé Benítez de Lugo para la iglesia del Colegio de los jesuitas de Las Palmas en 1732, mientras que con su gubia se relacionan la *Inmaculada* del tesoro de la catedral de Santa Ana y la *Santa Bárbara* —titular de su ermita— en Icod de los Vinos, llegada a Tenerife antes de 1719. Tributaria de su estilo, pero de posterior datación, se considera a la imagen de la *Nuestra Señora de la Asunción* propiedad de la iglesia matriz de San Sebastián de La Gomera; fechada en torno a 1786, considerada como una de las mejores esculturas sevillanas de gusto rococó.

Respecto a la de *San Diego de Alcalá* que se dispone en el retablo que ocupa la capilla mayor de la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, a pesar de habérsela relacionado durante algún tiempo con los modos de Pedro de Mena [207] y Luisa Roldán *la Roldana* [208], en realidad se trata de una obra de Juan Alonso Villabrille y Ron (1663-1728), y fue encargada a la corte madrileña por los hermanos Pérez Rijo para colocarla en la capilla que le habían dedicado en el convento icodense de San Francisco [209].

Pero de todos los imagineros andaluces, será el sevillano Benito de Hita y Castillo, el más reclamado en las islas. En La Palma su pieza más señera es la del *Cristo de la caída* (1752), de la iglesia franciscana de Santa Cruz [210], regalada por María Josefa Massieu y Monteverde, mientras que las de *San Antonio de Padua* y el *arcángel San Miguel* de la iglesia mayor de Puntallana, y la de *Nuestra Señora del Carmen* de la parroquial de Barlovento se ejecutaron en 1773 [211]. Esta última fue encargada a Sevilla por Francisco de Lugo y Molina, llegando a la isla –al parecer- el mismo año de su encargo. Atribuidas a Hita se consideran también la de *San Ramón Nonato* (1767), *arcángeles San Gabriel* y *San Rafael,* y *los santos varones José de Arimatea y Nicodemo* realizadas entre 1761 y 1767 [212], para la basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, Gran Canaria. Mientras que con su círculo se relaciona actualmente la de *San Ignacio de Loyola* (1763) [213], en su momento adscrita a la gubia de Pedro Duque

San Diego de Alcalá. Juan Alonso Villabrille y Ron. Iglesia de San Marcos, Icod.

[205] J. Siverio, *Los conventos del Realejo,* Los Realejos, 1977, pp. 122-123.

[206] M. Estella Marcos, «La talla de marfil», en AA.VV., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 459.

[207] Marqués de Lozoya, «Impresiones artísticas de una excursión a Canarias», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* Madrid, 1944.

[208] C. Fraga González, *Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo*, Sevilla, 1982, p. 200.

[209] E. Espinosa de los Monteros y Moas, «La capilla de San Diego de Alcalá de la iglesia del convento del Espíritu Santo», Periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 5 de abril de 1973.

[210] J. Hernández Perera, «Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma», *Archivo Español de Arte,* 1958, pp. 146-148.

[211] F. Herrera García, «Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma», *Atrio*, núm. 2, Sevilla, 1990.

[212] J. Concepción Rodríguez, *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII,* Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 293-295.

[213] J. A. Lorenzo Lima, «San Ignacio de Loyola», en AA.VV., *La huella y …, op. cit.,* pp. 456-459.



Virgen del Carmen. Benito de Hita y Castillo, 1773. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento.

Cornejo [214], hoy en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, aunque perteneció a la iglesia del Colegio que los jesuitas tenían en la villa. En este sentido hay que hacer constar que, con Duque Cornejo también se relacionó —en su momento— la de *San Francisco Javier* del mismo lugar, llegada de Sevilla tras el encargo efectuado por el canónigo Estanislao de Lugo y Viña, hoy considerada también de Hita, fechándose en torno a 1764 [215]. Finalmente, con Hita y Castillo se relacionan también las imágenes del *Cristo atado a la columna* y la *Virgen de la Soledad* encargadas a Sevilla en 1771 por la fundadora de la capilla de los Dolores de Icod de los Vinos, Bernarda Isabel Pérez Domínguez [216].

A todas ellas se les vienen a sumar uno de los últimos hallazgos realizados en Tenerife. Se trata de tres esculturas del escultor valenciano Blas

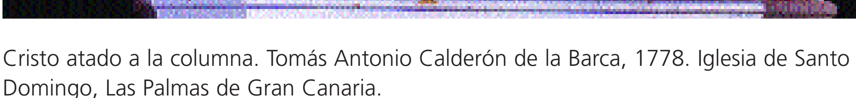
[214] C. Fraga González, «Santa Bárbara de Icod…», *op. cit.,* pp. 198-211; J. Hernández Perera, «Arte», en AA.VV., *Canarias,* Colec. Tierras de España, Fundación Juan March, Madrid, 1978, pp. 278-279.

[215] J. A. Lorenzo Lima, «San Francisco Javier peregrino», en AA.VV., *Roque de Montpellier… op., cit.,* pp. 154-155.

[216] J. Gómez Luis-Ravelo, «La huella del martirio de Cristo en imágenes devocionales de Ycod», *Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1994.



Arcángel San Gabriel. Benito de Hita y Castillo, segunda mitad del siglo XVIII. Basílica de Ntra. Sra. del Pino, Teror.



Cristo atado a la columna. Tomás Antonio Calderón de la Barca, 1778. Iglesia de Santo Domingo, Las Palmas de Gran Canaria.



Triunfo de la Candelaria. Pasquale Bocciardo, anterior a 1768. Plaza de la Candelaria, Santa Cruz de Tenerife.

Molner localizadas en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro, popularmente conocida como ermita del Ancón en La La Orotava [217]; concretamente se trata de las advocaciones de *San Juan Nepomuceno, Nuestra Señora de Montenegro* y *San José*, traídas por José de Montenegro y su esposa Mª Concepción Castro para el adorno de la ermita que habían construido en su hacienda en 1767, aunque la licencia para decir misa no se les concedió hasta 1771, figurando en las tres la firma del artífice en su base.

[217] S. Acosta Jordán, «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro», *Revista de Historia Canaria*, núm. 186, La Laguna, 2004, pp. 9-20.

En la capital de Gran Canaria aparte de las ya mencionadas, destacaríamos la imagen de *Nuestra Señora de las Misericordias* que está en la capilla del Señor atado a la columna de la iglesia de Santo Domingo. Esta imagen de vestir con sayo, corpiño, manto y tocado, a la usanza de las Dolorosas sevillanas, fue traída de la ciudad del Guadalquivir por el presbítero Tomás Antonio de Quevedo y Alvarado. Sin embargo será la escuela madrileña la que tenga en la capital grancanaria importante representación, pues cuenta con tres esculturas salidas de la gubia del escultor castellano Tomás Antonio Calderón de la Barca: el *Cristo atado a la columna o señor del granizo* estrenado en la Semana Santa de 1779 [218] de la iglesia de Santo Domingo, encargada por el canónigo Felipe Carballo y Monteverde; el *San Felipe Neri* (1780) de la iglesia de San Francisco, donada por Antonio Felipe de la Sierra y Chávez [219], y el *San Blas* obispo, ejecutado en torno a 1768, propiedad de la capilla del internado de San Antonio [220].

Italia

Procedentes de Italia, las genovesas, serán las más halagadas, ya sean labradas en mármol como lignarias. Dentro de la primera tipología es de obligada mención las valiosas piezas que la familia Carta regaló a la parroquial santacrucera de Nuestra Señora de la Concepción, destacando el púlpito de mármol y jaspe donado el 8 de diciembre de 1736 [221]; al margen de una buena colección de pilas de agua bendita [222]. Pero sin duda la joya de la plástica marmórea genovesa la constituye el púlpito de la catedral de La Laguna. Fue regalado al templo por José Jaime en 1767, adscribiéndose al cincel del escultor ligur Pasquale Bocciardo [223]. La pieza ha sido elogiada por diversos autores y calificada por Jesús Hernández Perera como *una de las obras cumbre de toda la producción del artista, digna de figurar en cabeza entre las más significadas del catálogo* [224]. Pero no es ésta la única obra del autor que conserva Tenerife, ya que en la capital, en la plaza de la Candelaria, se levanta un bello monumento que representa el Triunfo de la Candelaria, aunque su cronología es mucho más tardía, dado que se erigió en 1768 [225].

En madera destacamos el *Nacimiento* propiedad de la familia Lercaro. El conjunto ha sido tallado con tremenda delicadeza y finura, pero no sólo las figuras, sino también los diferentes elementos que conforman el paisaje. De este modo, aunque los belenes napolitanos fueran los más famosos, también Génova contó con talleres acreditados y especializados en este tipo de género plástico desde siglo XVI. Otro ejemplo lo constituye el Belén propiedad de la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz, adquirido por el párroco Manuel González Méndez en los últimos años del siglo XX.

Junto a la producción marmórea que tanta fama le dio al *Settecento* genovés, surgió de forma paralela la labor de los escultores lígneos, los *bancalari*, integrados en estrictos gremios, cuya actividad traspasaba el mero ámbito de la talla para incluir a pintores y estofadores. El más am-

[218] J. M. Alzola, *La Semana Santa en Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 1989, p. 74.

[219] *Ídem*, *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 107. Firmado en el respaldo de la imagen.

[220] G. Fuentes Pérez, «San Blas obispo», en AA. VV., *La huella y la senda*, *op., cit.*, pp. 233-235.

[221] J. Hernández Perera, «Esculturas genovesas en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos,* Madrid-Las Palmas, núm. 7 (1961), pp. 393-394.

[222] S. Padrón Acosta, «Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz, campanas y pilas», Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de diciembre de1943.

[223] D. V. Darias y Padrón, «De La Laguna artística. El púlpito de la Catedral», Periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 23 de mayo de 1935; P. Tarquis, «El púlpito de la Catedral de La Laguna», Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18, 19, 22 y 28 de agosto de 1942; J. Hernández Perera, «Esculturas genovesas en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos,* Madrid-Las Palmas, núm. 7 (1961).

[224] *Ídem*, «Esculturas genovesas…», *op. cit.,* pp. 420-438.

[225] J. Peraza de Ayala, «Sobre el 'Triunfo' de la Candelaria y su donante don Bartolomé Antonio Montañes (1714-1784)», Periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de mayo de 1976.

bicioso de todos ellos fue Antón María Maragliano, heredero del arte de Bissoni, Torri o Filipo Parodi. De su mano, el desaparecido convento agustino del Espíritu Santo de La Laguna contó desde 1734 con el grupo formado por *Nuestra Señora de la Consolación con San Agustín* y *Santa Mónica;* la primera de las imágenes desapareció en el incendio que destruyó el cenobio en 1964, mientras que las otras dos «vivieron» hasta el año 2006, en que tras haber sido trasladadas a la sede del Obispado Nivariense en La Laguna, «murieron» cuando las llamas devoraron el edificio. Pero si por desgracia en este fatídico incendio perdimos dos de las más bellas imágenes del maestro ligur, la suerte quiso devolvernos otra obra suya, el *San Patricio*, titular de su capilla (hoy de la Inmaculada Concepción), fundada en 1700 por Bernard y Patrick Walsh en la iglesia portuense de Nuestra Señora de la Peña de Francia. La pieza:



San Agustín (desaparecido). Antón María Maragliano, 1734.

> (...) reúne todos los elementos indispensables para atribuirla, sin ningún género de dudas, a un autor genovés (…) de la primera mitad del siglo XVIII (…). Ciertas apreciaciones que se desprenden de la observación detenida de San Patricio, como puede ser la disposición de la talla, su modelado, el tratamiento de los cabellos, el plegado de las telas tanto de la túnica como de la capa pluvial, la policromía y su aplicación nos van a recordar otras piezas escultóricas salidas del taller de Maragliano [226].

De parecida factura es la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna, similar con el arte del genovés, observable en la disposición del modelo, la policromía o la conformación de los brazos, poniéndose en relación con su homónima del Wadsworth Atheneum de Hartfort (Connecticut).

Para la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife los hermanos Ignacio y Rodrigo Logman regalaron las imágenes de *Santa Teresa* [227], y *Santa Catalina* [228], para colocarlas en el retablo que a su costa se estaba construyendo en la capilla dedicada a la virgen del Carmen. La primera de ellas es de las pocas documentadas salida de la gubia de Maragliano y aunque en el contrato no se especifica su destino si se deja entrever que se trata de un encargo hecho desde fuera de Génova. Fue el profesor Bruno Cliento quien halló en el Archivo del Estado genovés la documentación, fechada el 22 de junio de 1722. Así sabemos que las tallas debían de hacerse en *madera seca y buena* que *no se abriera,* confesando el escultor haber recibido como anticipo 120 liras de las 600 que hacían el pago total; a esta cantidad se sumarían otras 600 liras más que el comitente *regalaría* en el momento de la entrega. Además el donante dejó muy claro en el contrato el tipo de oro para el estofado y la necesidad de que la santa apareciera de rodillas. Los mismos hermanos regalaron también un *San Nicolás de Bari*, fechado con anterioridad a 1747, que sustituyó a la Santa Catalina antes citada. Mientras que la familia Carta, otra de las grandes benefactoras del templo santacrucero, regaló las de *San Matías, San Andrés* y *San Carlos Borromeo* en 1737 con destino al retablo que poseían en su capilla.

[226] J. J. Hernández García, «San Patricio y los irlandeses: el descubrimiento de una escultura», *Revista de Historia Canaria,* núm. 189, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL), La Laguna, 2007, p. 21.

[227] *Ídem*, «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M. Maragliano», Periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 3 de noviembre de 1991.

[228] *Ídem*, «Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife», *Revista de Historia Canaria*, núm. 183, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL), La Laguna, 2001, pp. 191-207.



Santa Teresa de Ávila. Antón María Maragliano, c. 1722. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.



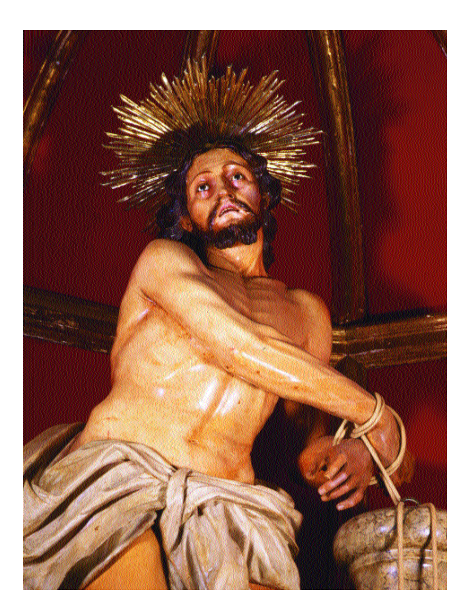
Virgen de Guadalupe, 1759. Ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, Agua de Bueyes, Fuerteventura. (Foto: Ayuntamiento de Antigua).

Virgen del Carmen. Anónimo genovés. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Los Realejos.

De la misma procedencia pero de calidad muy superior, es la *Virgen del Carmen*, titular de su iglesia en el Realejo Bajo. Pese a que se desconoce la fecha exacta de su llegada a la isla, ésta tuvo que haberse producido en la década de los años 30 del Setecientos. Nos hallamos ante una elegante talla en madera, de fino modelado; el Niño está dotado de una gracia especial, considerándose el conjunto como uno de los más bellos salidos de talleres ligures [229].

Las importaciones escultóricas genovesas continuarán, según avanza la centuria, penetrando con ellas en las islas los nuevos lenguajes artísti-

[229] *Ídem*, *Los Realejos y la imagen de Nuestra Señora del Carmen*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990.



Cristo atado a la columna. Atrib. a Filippo Parodi. Catedral de Los Remedios, La Laguna.

cos, caso del *Cristo atado a la columna,* colocado en el nicho central de su retablo. Fue traido de Italia por Manuel Dapelo y colocado en la antigua iglesia de Los Remedios —actual catedral de La Laguna— el 6 de junio de 1756. La talla se ha relacionado con el arte de Filippo Parodi, mostrando un perfecto trabajo sobre todo en la cabeza. Interesante es también su homónimo de la parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Valverde de El Hierro, traído por Juan Santiago de Guadarrama Frías y Espinosa en el último tercio del siglo XVIII. Por las mismas fechas llegaría el *San Juan Bautista* de la iglesia del mismo nombre en La Orotava.

Hispanoamérica

México

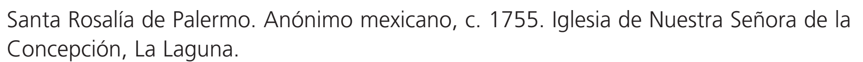
A lo largo de esta centuria se advierte un mayor aporte de imágenes marianas. Interesante es la *Inmaculada Concepción* de la iglesia parroquial de San Juan de la Rambla, regalo de Manuel Alonso del Castillo y su esposa al mediar el siglo; la *Virgen de Guadalupe* venerada en su ermita de Agua de Bueyes, Fuerteventura, que con las manos unidas en actitud orante y la tez morena se ajusta al tipo de representación americana, habiéndola regalado María Gutiérrez en1759; o la *Virgen de las Mercedes* encargada a Mérida de Yucatán por Francisco Martínez de Fuentes en 1784, para la ermita garachiquense de San Roque.

De la misma procedencia, es la imagen de *Santa Rosalía de Palermo*, conservada en la iglesia lagunera de Nuestra Señora de la Concepción, fechada en la segunda mitad del Setecientos [230]. Fue donada por Matías Delgado de León en torno a 1755, mientras que la de *San José con el Niño* de la iglesia del extinguido monasterio de Santa Águeda —hoy Hospital de Los Dolores— en Santa Cruz de La Palma la donó el capitán Ambrosio Rodríguez de la Cruz al mediar el siglo, erigiéndole un altar en 1771. Es probable que el donante adquiriera la imagen en el puerto de Campeche, de donde también procede el *San Antonio Abad* de la ermita capitalina de San Sebastián, traído por el presbítero José Pérez Hernández.

Piezas de este tipo llegaron desde América en número abundante, como el *crucifijo* de altar de la iglesia de Breña Alta, o el que el licenciado Juan Pinto de Guisla donó al desaparecido monasterio de Santa Águeda de la capital. María de Ortega también guardaba en su casa una imagen de la *Virgen de la Concepción* hecha en Campeche en 1707, que le había traído su hijo Claudio Hernández. Por su parte, el *San José con el Niño* de la iglesia de la villa de San Andrés, que recibe culto en el altar de la Inmaculada, es otra obra del siglo XVIII de indudable acento mexicano, igual que el *Gran Poder de Dios* de la parroquia matriz de Icod de los Vinos, encargado por Domingo Hernández Brito a México, aprovechando su estancia en Caracas

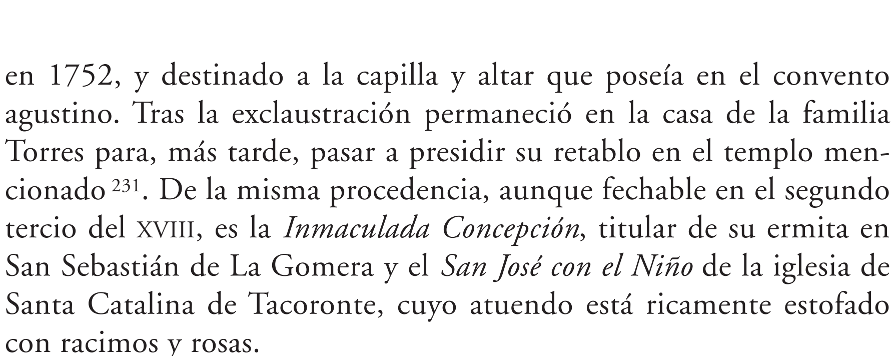
[230] C. Calero Ruiz, «Una imagen americana y su cofradía en La Laguna», en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.




Santa Rosalía de Palermo. Anónimo mexicano, c. 1755. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna.



Gran Poder de Dios. Anónimo mexicano, c. 1752. Iglesia de San Marcos, Icod.


en 1752, y destinado a la capilla y altar que poseía en el convento agustino. Tras la exclaustración permaneció en la casa de la familia Torres para, más tarde, pasar a presidir su retablo en el templo mencionado [231]. De la misma procedencia, aunque fechable en el segundo tercio del XVIII, es la *Inmaculada Concepción*, titular de su ermita en San Sebastián de La Gomera y el *San José con el Niño* de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, cuyo atuendo está ricamente estofado con racimos y rosas.

Pero sin duda la de *Nuestra Señora de las Angustias*, titular de su ermita en Icod, sea una de las de mejor calidad. Traída de la capital del virreinato de Nueva España por el capitán Marcos de Torres en 1746 [232], sorprende por el esmerado trabajo de la cabeza, el tallado de los cabellos elegantemente trenzados formando un moño a la altura de la nuca, y el estudio del rostro bañado en lágrimas.

[231] E. Espinosa de los Monteros y Moas, «Datos históricos sobre la imagen del Gran Poder de Dios», *Programa de Semana Santa,* Icod, 1969.

[232] *Ídem*, «Orijen y colocasion de la Sta. Imagen de Angustias», *Semana Santa 1989,* Icod de los Vinos, 1989.



San Antonio Abad. Anónimo mexicano. Ermita de San Sebastian, Santa Cruz de La Palma.



Virgen de las Angustias. Anónimo mexicano, 1746. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Icod.



Virgen del Rosario. Anónimo cubano, finales del siglo XVIII. Iglesia de San Ginés, Arrecife, Lanzarote. (Foto: Archivo Municipal de Arrecife).



San Francisco de Asís. Anónimo cubano, 1768. Iglesia de Santa Ana, Garachico.



Cristo del Calvario. Anónimo habanero, 1730. Ermita de El Calvario, Icod.

Cuba

La imágenes procedentes de Cuba presentan fechas de ejecución más tardías, de modo que el *San Francisco de Asís* de Santa Ana de Garachico data de 1768 y fue traído de La Habana por José de Silva, y el *Señor Preso* y *San Pedro* llegaron en 1771 pero, mientras que el san Pedro penitente fue regalado por Luis de Paiba, el *Señor Preso* lo adquirió José Antonio de Silva, quizás el mismo comitente que había regalado a la iglesia de Santa Ana la talla de *San Francisco* [233]. Hoy ambos se localizan en la iglesia del exconvento franciscano de la villa y puerto; el *San José con el Niño* de San Juan de La Orotava (anterior a 1773), lo regaló Rafael Antonio de Acosta Osorio, y el *Santo Domingo de Guzmán* de la capilla de Los Dolores en Icod, llegó en 1793. Por lo que respecta a las imágenes de *San Ginés* y *la Virgen del Rosario* de la iglesia de San Ginés de Clemont en Arrecife [234], según se anotó en el Libro de Mandatos del templo el 23 de abril de 1798, estaban en la sacristía *en un cajón grande (…) pero les falta el barniz y las vestiduras por haber venido de La Habana de este modo* [235], de lo que se infiere que fueron «vestidos» en la isla dándoles la apariencia de tallas completas policromadas y estofadas.

De Cuba también llegó el *Cristo del Calvario* de Icod, remitido al parecer de La Habana en 1730 y el *Cristo de la Dulce Muerte* de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora. Este último procede, como lo atestigua una inscripción en la propia pieza, de La Habana, barnizándose en 1787, aunque en la centuria siguiente fue retocado. Su cuerpo está modelado en caña de maíz, mientras que para la cabeza y

[233] D. Martínez de la Peña, «Esculturas americanas en Canarias». *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, t. II, p. 486.

[234] *Ibídem*, pp. 477-479.

[235] M. Rodríguez González, *Arte Hispanoamericano en Canarias,* Cat. Exp., La Laguna-Puerto de la Cruz, 1992, p. 16.



Nuestra Señora del Retiro. Anónimo indiano, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz.

Cristo de la Dulce Muerte. Anónimo cubano. Iglesia San Marcos, Icod.

extremidades se empleó madera de cedro [236]. Bajo esta misma advocación, pero en la iglesia de San Marcos de Icod se venera un crucificado prácticamente idéntico al isorano, a diferencia de que este último está ingrávido en la cruz y no articula los brazos con los hombros con tela encolada. En ambos casos llevan largos cabellos de pelo natural y sus rostros presentan facciones mestizas [237]. Respecto al grupo de *La Piedad* de la iglesia matriz de Santa Cruz de Tenerife, parece ser que también llegó de La Habana hacia 1796, habiéndolo comprado Matías Álvarez de la Fuente [238].

A todas ellas vienen ahora a sumarse las imágenes de *Santo Domingo de Guzmán* y *la de Nuestra Señora del Retiro*, ambas propiedad de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz [239]. A la primera se la considera de escuela cubana de la segunda mitad del XVIII y se guarda en la capilla bautismal, mientras que la *Virgen* podría ser de procedencia indiana, datándose en la segunda mitad de la misma centuria [240], estando colocada en el retablo del Gran Poder de Dios, situado en la cabecera de la nave del Evangelio.

[236] C. Morín, *Patrimonio Histórico Artístico de Guía de Isora*, Guía de Isora, 1990, pp. 71-72.

[237] E. Espinosa de los Monteros y Moas, «Don Gonzalo Luis Alfonso y la escultura del Cristo de la Dulce Muerte», *Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1994; J. Gómez Luis-Ravelo, «Esculturas hispanoamericanas del Cristo Crucificado en templos de Ycod», *Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1990.

[238] S. Padrón Acosta, «Esculturas de la Parroquia Matriz de Santa Cruz de Tenerife», Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de agosto de 1943.

[239] D. J. García Izquierdo, «Santo Domingo de Guzmán», en AA.VV., *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz,* Cat. Exp., Puerto de la Cruz, 2001, pp. 154-157.

[240] P. Amador Marrero, «La plástica canaria en el Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario», en AA.VV., *Luján Pérez…, op. cit.,* p. 244.



Cristo de la Dulce Muerte (det.). Anónimo cubano, 1787. Iglesia de Nuestra Señora de La Luz, Guía de Isora. (Foto: Ayuntamiento de Guía de Isora).



Santo Domingo de Guzmán. Anónimo cubano, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz.



Virgen de Guadalupe. Anónimo guatemalteco, mediados del siglo XVIII. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.

Guatemala

Así como las noticias sobre imágenes procedentes de México y Cuba son abundantes, de talleres guatemaltecos sólo conocemos, hasta la fecha, una única pieza. Guatemala fue también un importante centro escultórico, primero establecido en Antigua y más tarde en Nueva Guatemala. Desde el siglo XVI se da la actividad de algunos artistas, pero su personalidad no se define hasta los años del Barroco. La escultura a la que hacemos referencia data de mediados del XVIII y es la *Virgen de Guadalupe* que se venera en la iglesia de Santa Úrsula en Adeje. De sobra es sabido que la iconografía guadalupana abunda en pintura, pero por el contrario escasea en imágenes de bulto redondo, de ahí deriva el interés de la imagen adejera. La efigie, bellamente estofada y policromada, tiene por base el medio cuerpo de un ángel al haber perdido el globo terráqueo que la sustentaba y fue regalada al convento franciscano por Domingo José de Herrera y Ayala, conde de La Gomera y marqués de Adeje, según se desprende de su testamento fechado en 1766 [241].

[241] C. Fraga González, «Esculturas de la Virgen de Guadalupe. Tallas sevillanas y americanas», *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, Sevilla (1983), pp. 698-702.



SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA. TACORONTE

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA. TACORONTE

Domingo Sola Antequera

W.S. Herckscher expresaba con una metáfora titulada *"Fuente de la influencia clásica"*, cómo los modelos de la antigüedad grecorromana habían perdurado a lo largo de la historia, siendo reutilizados por diferentes artistas en muy distantes lugares a partir de la Edad Media y sobre todo en la Europa Moderna. El propio Gian Lorenzo Bernini animaba en la Academia a instruirse en la copia de las antiguas esculturas, puesto que entendía que en ellas se concentraba la esencia de la belleza.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid tradujo este culto al clasicismo en realidad puesto que, heredando la política coleccionista de los Austrias, las copias en escayola de las obras antiguas que habían estado en el Alcázar y que tras su incendio se destinaron allí, en algunos casos traídas desde Italia por Velázquez, constituyeron un archivo tridimensional que sirvió de modelo para sus alumnos. De esta forma, esculturas tan conocidas como los bustos de Antinoo, por ejemplo, se convirtieron en el mayor paradigma de lo que en el siglo XVIII se consideraba belleza ideal; y ésta sería la fuente que inspiraría gran parte de la obra de José Luján Pérez.

Su mundo es el de los héroes y el de las heroínas antiguas, serenos y altivos, que apenas recogen la herencia del barroco para imbuirse casi por completo en el espíritu del posterior neoclasicismo. Sus mujeres recuerdan a las diosas paganas, con una arrogancia en el gesto indiscutible y un perfil "a la griega" que denota su filiación clásica; y este es el caso de *Santa Catalina mártir de Alejandría*, una versión contemporánea de la conocidísima *Ateneas Parthenos* de Fidias, el gran maestro griego del siglo V a.C. La santa se presenta coronada sobre un trono de nubes, en marcado contraposto —postura clásica por excelencia—, apoyada en la rueda de púas afiladas y sosteniendo en la mano derecha la espada, instrumentos ambos del martirio; mientras que la hija de Zeus, en postura análoga, sustituye la rueda por el escudo con la serpiente propia de las divinidades ctónicas, las nubes por un pedestal labrado con el mito de Pandora, la espada por un pilar con el símbolo de la victoria, una *niké*, y la corona por un casco coronado por una cuadriga, flanqueada en ocasiones por *grifos*, todo ello hecho con finas láminas de marfil y oro sobre un armazón de madera, con incrustaciones de gemas.

Como resulta obvio esta semejanza no es casual, ni siquiera es especular; y es que Luján estudió en la Academia de Dibujo de Las Palmas y en la posterior Escuela, donde se formó copiando los vaciados de obras traídas desde la capital, además de poder allí acceder a las *estampas clásicas*, serie que le permitió conocer de primera mano los secretos de las obras *antiguas* y de las formas más elegantes de la tradición clasicista. Modelos idealizados de belleza inmaculada y aspecto reposado y soberbio, en los que gran parte de los artistas de la segunda mitad del XVIII encontraron una renovación formal a su estatuaria.

De otra parte, la talla es de una calidad excepcional, siendo probablemente la mejor obra de su autor. La sutileza del contraposto, los quebrados de la túnica, el enfático estofado realizado por Manuel Antonio, que dota de una calidad táctil a la pieza portentosa —incluso los bordados parecen reales—, junto a la vívida impronta de la santa, configuran una pieza sin parangón alguno en la plástica canaria setecentista.

Quizá esta obra muestra, en definitiva, como los artistas isleños supieron estar al día de los movimientos artísticos que recorrían Europa, con una formación que, en cierta forma, no difería mucho de la ofrecida en los grandes centros del Continente. Aunque, también es cierto, que el trabajo de Luján Pérez fue tan reconocido, tanto por su clientela como por otros artistas, su sombra tan alargada, que sus modos se proyectaron casi de manera inmutable durante buena parte del siglo siguiente, lo que lógicamente supuso un claro hándicap para el desarrollo de la creación artística posterior en nuestro Archipiélago.



PÚLPITO. CATEDRAL DE LA LAGUNA

PÚLPITO. CATEDRAL DE LA LAGUNA

Domingo Sola Antequera

La relación entre Génova y la Corona de Castilla se vio intensificada desde la plena y baja Edad Media, bien por el apoyo económico de los banqueros ligures a las campañas reales, bien por el importante foco artístico desarrollado en los talleres de Superba. Tanto es así, que a comienzos del mundo Moderno, el Renacimiento italiano compitió con los modelos germánicos, tan afectos para las *majestades católicas* hispanas, gracias a la difusión de artistas y obras procedentes de esa ciudad noritaliana.

Lógicamente, a Canarias llegaron siguiendo esta vía —no olvidemos que el dinero genovés ayudó a la conquista castellana del archipiélago—; y gracias a la riqueza procedente de América, tanto la península como las islas, poco a poco, fueron llenándose de grandes piezas de mármol, santo y seña de esta escuela: fuentes, púlpitos, pilas bautismales, mausoleos,…. que ayudaron a proyectar los modos italianos de recuperación de la Antigüedad a base de diseños de filiación romana, grutescos, hojas de acanto y otros motivos decorativos de raigambre clasicista.

Conocemos una serie de escultores, algunos miembros de destacadas dinastías artísticas, que se relacionaron con la importación de obras ligures hasta nuestro país y, ocasionalmente, hacia las islas. Nombres como Giuseppe Gaggini, Antonio di Novo, los D'Aprile, Antonio María Maragliano o Antonio Della Porta, entre muchos otros, fueron cabezas de un comercio artístico que tuvo un dinamismo especial con los primeros Austrias, pero que siguió existiendo bien avanzado el siglo XIX; aunque es cierto que, desde comienzos de esa centuria, la importación de mármoles italianos básicamente se destinó a la decoración de los espacios mortuorios de los distintos camposantos.

La presencia de los genoveses en las islas se detectaría desde bien temprano, quizás atraídos por las posibilidades económicas que ofrecían los territorios recién incorporados a la Corona castellana. Tanto es así que llegó a establecerse una pequeña colonia, sobre todo en Tenerife, con familias como los Di Negro, los Ascanio, los Grimaldi, los Franchi o los Lercaro; linajes italianos que obtuvieron una sólida posición social gracias al comercio e importantes títulos nobiliarios, caso de los marquesados de Adeje o del Sauzal.

La obra que nos ocupa sería fruto de esas intensas relaciones que tendría el Archipiélago con la capital de la Liguria, pero unos siglos más tarde, en el XVIII. Sabemos que fue encargada por D. Andrés José Jaime, comerciante y mayordomo de la cofradía del Carmen, al artista ligur Pasquale Bocciardo —gracias a las gestiones de Joseph Cavazola,en agosto de 1763—. Se le pagaron 800 pesos y tardó casi cuatro años en entregarla terminada. Según Hernández Perera, la donación se debió a que el citado mercader tenía intención de ingresar en la *"Hermandad del Santísimo"*, para la que había que atestiguar limpieza de sangre, de la que él carecía. El púlpito de mármol fue, por tanto, su visa de entrada. Su diseño es posible que fuera idea del propio promotor quien, siguiendo al citado historiador, que a su vez apoyaba su tesis sobre documentación de Rodríguez Moure, contaría con el trazado de José Rodríguez de la Oliva, con cuyo ostensorio de la iglesia lagunera de Santo Domingo guarda similitudes. El púlpito estaría sostenido por un ángel, a modo de cariátide, de pliegues barroquizantes, importante novedad iconográfica en aquel entonces; mientras que el cuerpo superior, con el ambón hexagonal, quedaría enmarcado por los cuatro evangelistas, que se situaban en cada una de las esquinas. Imágenes de gran dinamismo que parecen quererse salir de la caja de orden toscano en la que se ajustan, especialmente la de un asombrado Mateo, que es acompañado por un pequeño angelote que parece descender sobre él.

Cavazola antes de elegir a Bocciardo lo intentaría con Francesco M. Schiaffino, que ya era de sobra conocido por la clientela isleña, y quien dio largas al proyecto al pedir un altísimo estipendio, para finalmente llegar a desestimarlo, quizá por estar más interesado en sus trabajos para la Academia genovesa. El proyecto llegó a Bocciardo, discípulo de G.A. Ponsonelli y, por tanto, de formación berninesca, de segundas y gracias al Sr. Lercari.

Este escultor formaba parte de la Academía Ligústica desde 1751, donde dirigía los estudios de estatuaria. Obras suyas serían la imagen del *Conde de Marboeuf*, la *María Magdalena de Durazzo*, o las *Inmaculadas* del Conservatorio Fieschi y de la Iglesia de San Felipe, por citar sólo algunos ejemplos. En todas ellas se habla de la influencia estilística de Schiaffino y de ese barroco de herencia romana, enérgico, apasionado, maduro, de ritmos cruzados y marcadas diagonales. Todos los elementos decorativos del púlpito de *Los Remedios*: las hojas de acanto, las volutas, las pilastras,… junto con las figuras del marmóreo ambón refuerzan esta impresión y la matizan sutilmente, en especial la del ángel arrodillado, con su quebrado ropaje y sus juegos lumínicos, su recogida postura y su debilidad ante el esfuerzo.

Sin duda, el púlpito lagunero debe ser una de las mejores obras de su estilo, al menos la mejor que poseemos, tanto por su composición y sus hallazgos iconográficos, como por su equilibrio clasicista de fuerte tradición barroquizante; pero también por la elegancia de sus formas, leves, aéreas, bellas y totalmente atemporales. Ninguna otra imagen posterior similar ha podido siquiera acercarse a la síntesis entre tradición y modernidad que supuso la llegada a La Laguna de este conjunto escultórico y eso subraya, sin duda, su singularidad.

ORFEBRERÍA



Cáliz. Damián de Castro, 1780. Tesoro de la catedral de Nuestra Señora de los Remedios, La Laguna.

PENÍNSULA IBÉRICA

Los encargos de piezas plateriles a Sevilla decrecieron en la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la competencia ejercida por parte de otros talleres andaluces, como Córdoba y Cádiz. No obstante es de obligada mención el desaparecido sol orlado con siete serafines y la corona, que en 1725 envió a la parroquia de El Salvador el oidor de la Real Audiencia de Sevilla don Pedro Massieu y Monteverde [242]. Córdoba, por su parte, tiene su gran momento coincidiendo con el Rococó, destacando la personalidad de Damián de Castro (1716-1793) [243]. Y si bien es de sobra conocida la influencia que ejerció en los plateros cordobeses, no lo es menos la ejercida sobre los canarios de finales del Setecientos [244]. De Castro cabe mencionarse el ostensorio del Corpus Christi de la parroquial de Santiago de los Caballeros de Gáldar [245], entre otras muchas obras, algunas de ellas pertenecientes al tesoro de la iglesia matriz de La Orotava. Pero Cádiz no será menos, de modo que a consecuencia de los intercambios comerciales comenzarán a llegar piezas gaditanas. Importante es la fuente de la catedral de La Laguna de Francisco de Arenas, fechada en 1750, mientras que la salvilla de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz es obra del platero Román [246]. Los encargos gaditanos aumentarán a principios del siglo XIX.

La llegada de piezas castellanas también será significativa de modo que a la primera mitad del XVIII pertenece un evangeliario conservado en la catedral de Las Palmas editado en Madrid en 1731, con punzón del contraste Juan López Sopuerta bajo la fecha 1733 y villa (oso y madroño). De la misma procedencia son las bandejas de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia (Puerto de la Cruz), erróneamente fechadas en 1842. Ejecutadas en 1742, sus marcas pertenecen al contraste Beltrán de la Cueva y al francés Juan de San Fauri, platero honorario de la Casa Real desde 1738. De los mismos años es la bandeja oval repujada de la catedral canariense, donde se advierte el punzón de Bernardo Malcón Bravo. En la misma catedral se conserva un juego de vinajeras, clasificadas como piezas de estilo rococó de taller madrileño. Son obra del último período de Antonio Vendetti, platero broncista que a las órdenes de Sabatini, formó parte del grupo de artistas italianos que decoró los salones del trono del Palacio Real de Madrid.

[242] J. Pérez Morera, «Platería en Canarias, siglos XVI-XIX», en AA.VV., *Arte en Canarias, op. cit.,* p. 245.

[243] J. Hernández Perera, «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias», *Archivo Español de Arte*, tomo XXV, núm. 98, Madrid (1952), pp. 111-127.

[244] J. Pérez Morera, «Platería en Canarias…», *op. cit.*, p. 246.

[245] J. S. López García, «Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española», *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte,* Zaragoza, 1984, p. 200.

[246] J. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias,* Madrid, 1955, p. 300.



Custodia, 1790. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera.



Custodia. Fermín de Olivares, 1792. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna.

A finales de Setecientos llegarán dos ostensorios más en los que —sin renunciar a la decoración— ya se advierten fórmulas neoclasicistas. Se trata de las *custodias* de la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera y la de la parroquia de la Concepción de La Laguna, fechadas en 1790 y 1792 respectivamente. Pese a que en ambos casos se conocía su procedencia madrileña [247], hasta que no fueron estudiadas sus marcas no se pudieron identificar sus autores. De esta manera, la primera de ellas ostenta el sello de Madrid y el punzón de Manuel Timoteo Vargas Machuca (†1808), mientras que la base de la segunda presenta a tres ángeles alrededor de un astil con la misma figuración, fórmula que se hace presente en algunos ostensorios de gusto francés cultivados en el Rococó; ésta también posee los punzones de Madrid y es obra de Fermín de Olivares (1792), platero de la Casa Real desde 1799 hasta 1810.

La catedral de Las Palmas también posee un importante lote de piezas madrileñas. A las dadas a conocer por Jesús Hernández Perera, se les suman ahora una pareja de portapaces, una jarra, un juego de cuatro bandejas (dos grandes y dos pequeñas) y un báculo que lleva la fecha de 1796 [248]. A su vez, Jesús Pérez Morera desmiente la atribución a la escuela de Martínez que en su momento se le adscribió al aguamanil catedralicio [249], adjudicándoselo a Manuel Ignacio Vargas Machuca [250].

Finalmente de Barcelona y Zaragoza también llegaron algunos ejemplares, pero avanzando el siglo XVIII. De modo que de 1748 data el cáliz localizado por Gloria Rodríguez en la parroquia de Tijarafe y, hacia 1780 y de estilo rococó los de las iglesias de Valleseco (Gran Canaria), y la Concepción de Santa Cruz de Tenerife [251].

EUROPA

Por lo que a Italia respecta, cabe mencionar las custodias enviadas desde Roma en 1725 para el convento franciscano de La Laguna y al de monjas claras de La Orotava, hoy en la iglesia de la Concepción. Mientras, de Inglaterra llegó la araña que regaló el flamenco Juan Yansen Verschüeren a la hermandad del Santísimo de la parroquia lagunera de los Remedios, hoy en la iglesia de Santo Domingo, y firmada en Londres por Jacob Sulton en 1709 [252]. Del mismo año y procedencia es la de la iglesia de Teguise, traída por mediación del Marqués de Acialcázar.

PLATERÍA AMERICANA.

México

En opinión de Jesús Pérez Morera, muchas de las imágenes y piezas de orfebrería que llegaron a Canarias en el siglo XVIII procedentes de México, lo hicieron vía Venezuela. Pero es que, además, también existen algunos legados que pese a que fueron remitidos desde Manila, posiblemente se realizaron en Nueva España como ocurre con la *custodia de Frontera* (El Hierro), nexo de unión entre Filipinas y la metrópoli,

[247] *Ibídem*, pp. 151-152.
A. Darias Príncipe, *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián,* Excmo. Cabildo Insular de La Gomera, Santa Cruz de Tenerife, 1986, pp. 66-67.

[248] S. Cazorla León y J. Sánchez Rodríguez, *Obispos de Canarias y Rubicón,* Madrid, 1997, pp. 353 y 423.

[249] J. Hernández Perera, *Orfebrería de… op. cit.,* p. 154-55. Figura nº 39.

[250] J. Pérez Morera, «Platería en Canarias…», *op. cit.,* p. 254.

[251] J. Hernández Perera, *Orfebrería…, op. cit.*, p. 299.

[252] J. Pérez Morera, «Platería en Canarias…», o*p. cit.,* p. 259.

regalo del vecino de Manila Marcos Quintero, general de las reales galeras de Filipinas (1645-1703)[253].

México se distingue por la variedad de sus centros de origen, como son México, Puebla de los Ángeles, Mérida del Yucatán, Guanajuato y San Luis de Potosí. Allí fue donde más hincapié se puso en dar cumplimiento a la normativa del marcaje de la plata, de modo que en el siglo XVIII se obligó a que las piezas aparecieran marcadas con los cuatro punzones reglamentarios. Pérez Morera ha estudiado con rigor la mayoría de estos objetos de orfebrería, algunos ya conocidos por haberlos dado a conocer el profesor Hernández Perera, y aparecen recogidos en el artículo que redactó en el año 2001 para el libro-catálogo *Arte en Canarias*[254]. De entre todas ellas, Pérez Morera destaca las últimas custodias localizadas en Vallerhermoso (La Gomera) y San Miguel de Abona (Tenerife), fechables en el primer cuarto del siglo XVIII. Por otro lado muchos de los cálices estudiados llevan marcas del contraste Diego González de la Cueva (1731-1778), como ocurre con el cáliz, platillo y vinajeras de la iglesia de Los Silos, o el de la ermita portuense de San Bartolomé, labrado en plata blanca, que se acompaña de la marca personal del platero Adrián Jiménez del Almendral (1728-1776). Otros ejemplares importantes se localizan en Adeje y Breña Alta, este último regalo del lagunero Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, obispo auxiliar de Puebla de los Ángeles entre 1749 y 1765.

Respecto a Guanajuato, en 1749 llegó un cáliz con destino al santuario de Nuestra Señora de la Peña (Fuerteventura), mientras que desde Puebla de los Ángeles recibíamos los cálices que hacia 1740 envió Andrés Álvarez para varias iglesias de Tacoronte, a saber Santa Catalina mártir, exconvento agustino, y las ermitas de San Juan y San Jerónimo[255].

En las iglesias de la Asunción de La Gomera y en el Salvador de Santa Cruz de La Palma también se localizan otros ejemplares poblanos. Concretamente el palmero lo donó en 1747 el obispo de Puebla Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La misma procedencia se advierte en el de la ermita de Nuestra Señora de Las Angustias de Icod, hoy en el museo de San Marcos (c. 1747), el de la catedral de Las Palmas (1770-1780), enriquecido con esmeraldas, y el perteneciente al santuario de Nuestra Señora de Las Nieves (1780-1790), complementado con roseta de brillantes.

Capítulo importante de la platería mexicana del siglo XVIII lo constituyen los servicios de mesa y de aseo, en especial fuentes y juegos de aguamaniles repujados y en plata en su color. Ejemplares tenemos en el santuario del Cristo de La Laguna (c. 1700), con curiosa asa en forma de sirénido y catedral de La Laguna (tres fuentes de aguamanil, una de ellas con la marca de Felipe de Rivas y Angulo, ensayador mayor de México entre 1715 y 1727, mientras que otra perteneció al deán Silvestre Machado y Barrios, que la legó a su muerte; pese a que en el reverso lleva la fecha de 1627 ésta —según Pérez Morera— no se corresponde con la factura de la pieza, muy representativa de los obradores mexicanos del XVIII). Con tapa y cuerpo periforme es la jarra propiedad de la iglesia de la Concepción de La Orotava, parecida a la jarra de café conservada en una colección particular y marcada en Querétaro (c. 1725-1750), mien-



Araña. Jacob Sulton, 1709. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna.

[253] *Ibídem*, p. 263.

[254] *Ibídem*, pp. 263-270.

[255] J. Casas Otero, *Estudio Histórico-artístico de Tacoronte,* Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 110, 147-148, 158 y 166.



Bandeja de aguamanil. Anónimo mexicano, c. 1700. Santuario del Cristo de La Laguna.



Jarra de aguamanil. Anónimo mexicano, c. 1700. Santuario del Cristo de La Laguna.

tras que de finales del período colonial data la bandeja con costillares de Santa Catalina de Tacoronte, con punzón del ensayador José Antonio Lince (1779-1788), y la marca personal TORRE [256].

Cuba [257]

De Cuba llegaron, sobre todo, muchos atributos para imágenes, como iglesias en miniatura, semejante a la que sostiene en su mano el Santo Domingo del convento de Santa Cruz de La Palma, o la paloma, libro con cubierta repujada y pluma de plata con decoración de filigrana que porta la imagen de Santa Teresa de Jesús de la catedral lagune-

[256] J. Pérez Morera, «Platería en Canarias…», *op. cit.*, pp. 267-268.

[257] *Ibídem*, pp. 270-278.

ra; objetos regalados todos ellos por el capitán Simón Pinelo de Armas en 1722.

Respecto a los ostensorios, el mejor ejemplar se guarda en la parroquia de Nuestra de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz. Se trata de la *custodia del Corpus*, decorada con campanillas pendientes, y firmada en 1703 por Escobar, identificado por L. Romero con José Escobar (1674-1737), artista perteneciente a una familia de plateros de origen mexicano. Mientras tanto, la segunda mitad del Setecientos está representada por una serie *de custodias de ráfagas*, como la de San Juan de La Orotava (1754) regalo del indiano Mateo González Grillo; la de San Bartolomé de Lanzarote labrada en La Habana y remitida a la isla en 1786 junto con un copón y un cáliz de plata lisos, y la de San Juan de La Rambla, donada en la última década del siglo por Manuel Alonso del Castillo, quien también hizo traer de La Habana la escultura de la *Inmaculada Concepción* del mismo templo.



Custodia del Corpus. José Escobar, 1703. Tesoro de la Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. (Foto: E. Zalba)

Las cruces procesionales constituyen otro lote importante, destacando la de Puntallana (c. 1705), la del guión de La Guancha (1733), y las cruces parroquiales de Granadilla, Santa Úrsula y Vilaflor (esta última a pesar del origen mexicano que se le atribuye, en opinión de Pérez Morera fue hecha en La Habana en torno a 1700). Capítulo especial merece la gran cruz de manga del santuario de las Nieves llegada de La Habana en 1704 por donación de Gaspar Mateo Dacosta Rodríguez.

De la misma procedencia son un grupo de ciriales localizados en Breña Baja (c. 1700), Las Nieves (c.1706), La Guancha (1733) y San Juan de La Orotava (1757), así como numerosas medias lunas de plata que se colocan a los pies de las imágenes marianas, como la de la iglesia de Puntallana (c.1701), Los Llanos de Aridane (c. 1705), y Breña Alta (c. 1706). A todas ellas ahora se le vienen a sumar la de Montserrat en Los Sauces, Inmaculada Concepción de Santa Catalina de Tacoronte, Virgen de los Dolores de la Asunción de La Gomera y Virgen de los Reyes, patrona de El Hierro, regalada en 1703 por Cayetano Espinosa y Torres. Otra pieza clave es la naveta de concha de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, donada por el navegante Santiago Romero, que viajó a La Habana en 1701 como capitán del navío el *Ave María y las Ánimas.*

Guatemala

En la capitanía general de Guatemala el desarrollo del arte de la platería alcanzó cotas similares a las de México en Nueva España y dado que su trayectoria discurrió por caminos paralelos, a muchas piezas guatemaltecas se les ha atribuido origen mexicano, concretamente poblano, como ocurrió con la custodia del convento de Santo Domingo de Las Palmas, fechada en la primera mitad del XVIII. A ella se le añaden el guión de plata de San Juan de la Rambla —labrado en



Naveta de concha. Escuela habanera. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.



Portaviático. Anónimo venezolano, anterior a 1776. Iglesia de Santa Catalina mártir, Tacoronte.

Guatemala en 1750—, el solio y la vara del mismo santo y la diadema y la daga de la Virgen de las Angustias de Icod, ejecutadas en torno a 1741. De la misma procedencia, según Constanza Negrín, sería la *custodia grande de la parroquia de Taganana* (c. 1737), obra de los talleres antigüeños.

Pero uno de los más completos ejemplos ha sido el localizado por Jesús Pérez Morera en el tesoro de la iglesia de San Pedro de Güímar. Se trata de un juego de altar, labrado en plata en la segunda mitad del siglo XVIII en Nueva Guatemala. Igualmente interesante es el cáliz que posee la basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, y el azafate de la parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz. Su decoración centrada por la figura de Diana sedente acompañada de pájaros y animales es propia de los talleres antigüeños de entre 1760-70.

Venezuela

Son de procedencia venezolana, las custodias que en 1779 donó a la iglesia de El Salvador y a los conventos de monjas de Santa Clara y Santa Catalina de la capital palmera, el comerciante José Gabriel Fierro y Santa Cruz, atribuidas por el profesor Duarte al platero caraqueño Francisco de Landaeta *el Morocho* (1721-1802). Recientemente Pérez Morera ha localizado otros ejemplares en Tenerife, caso de las guardadas en Fasnia y Arico, ambas fechadas en el último tercio del siglo XVIII. Las decoraciones de todas ellas son semejantes, presentando bajo el viril un motivo característico de la platería venezolana como es *el querubín con dos pares de alas y rasgos mestizos con rizos simétricos sobre la frente*, elemento que constituye la firma de Landaeta.

Otros objetos destacables son los portaviáticos venezolanos, de los que existen ejemplares en el santuario de Las Nieves, parroquia de los Remedios de los Llanos de Aridane e Iglesia de San Marcos de Icod, todos adscritos al punzón del platero caraqueño Domingo Tomás Núñez. Son parecidos los localizados en el Realejo Bajo, Tacoronte, Granadilla, El Tanque y Güímar. Los dos últimos poseen inscripciones, dedicatorias correspondientes a sus donantes, Antonio Álvarez del Castillo y Domingo López; mientras que el de Tacoronte fue enviado de Caracas, con anterioridad a 1776, por Francisco Gutiérrez. Por último, el de la parroquia de Granadilla, lo regaló en 1771 Fernando Peraza. También la iglesia de San Bartolomé de Tejina posee un acetre de plata que lo regaló en torno a 1763 Manuel González.



Juego de altar. Nueva Guatemala, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Pedro, Güímar.

PINTURA

Carlos Javier Castro Brunetto

INTRODUCCIÓN

El estudio del arte producido durante el siglo XVIII en Canarias ha llamado la atención de investigadores y curiosos por ser uno de los espacios temporales más intrigantes de nuestro pasado cultural. El siglo XVIII, analizado desde una perspectiva histórica es, en sí mismo, peculiar. Se inicia con la llegada de la nueva dinastía de Borbón, reinante en España y llamada a transformar la cultura desde la raíz, pues la herencia recibida de Carlos II apuntaba a una nación sin rumbo, reiterante en los comportamientos sociales y errática en la dirección que habría de tomar el arte. Felipe V (Versalles, 1683-Madrid, 1746), francés de origen, cultura e intereses, intentaría introducir en España un gusto acorde con la vida de su país, cierto en lo académico, en la enseñanza de las artes y todas las manifestaciones de la cultura, y relajado en las costumbres sociales. Esa relajación no afectaba a los valores fundamentales del Estado, como eran la Monarquía Absoluta y la Religión y sí a los hábitos cotidianos, de relación entre los privilegiados de la sociedad y de éstos con el Estado. El entorno artístico del joven Felipe V no es otro que el de su abuelo Luis XIV, con pintores cortesanos como Hyacinthe Rigaud (1659-1743) o Nicolás de Largillière (1656-1746), constructores de una iconografía caprichosa del poder, donde se confunde la vanidad del retratado, ya fuese el rey o su familia, con la felicidad del Estado.

Sin embargo, ese no fue el panorama encontrado por el joven monarca Borbón a su llegada a Madrid. España había sido conducida a una terrible guerra de carácter internacional, la Guerra de Sucesión, provocada por el rechazo que la designación del Borbón causó en la corte imperial vienesa, pues el emperador Leopoldo I de Habsburgo aspiraba a que la corona española continuase en su hijo Carlos, que reinaría más adelante como emperador Carlos VI. Los primeros años del siglo XVIII son para España de conflictos interminables que sólo conocerían cierto alivio tras la firma de la Paz de Utrecht en 1713, con el reconocimiento del derecho dinástico de los Borbones sobre España y sus dominios a cambio de ceder importantes territorios en Italia y la propia Península Ibérica, entre ellos, la plaza de Gibraltar. Por otro lado, Felipe V se hallaba ante una encrucijada difícil de resolver. España tenía un monarca extranjero, rodeado de consejeros franceses, lo que por una parte de la sociedad era recibido con notoria hostilidad. La situación, hasta cierto punto, nos recuerda la vivida por Carlos V tras su llegada a España para ser proclamado rey de Castilla y de Aragón, pro-

vocando la revuelta de las Comunidades y de las Germanías, entre otras. Entonces, el emperador fue cauto y la manifestación de su formación y gusto flamenco e italiano quedó restringida, al menos en los primeros años, al ámbito privado y oficial.

Felipe V, de quien contamos con un buen retrato de taller en Santa Cruz de Tenerife cercano al entorno del pintor Jean Ranc , parece haber aprendido la lección o, dicho de otro modo, recordó el ejemplo de su antecesor y lejos de imponer costumbres y gustos estéticos afrancesados, prefirió dejar que los acontecimientos se precipitasen de forma tranquila hacia un cambio que fuese propiciado por los propios españoles [258]. Por ello, la acción de mecenazgo se circunscribió en los primeros años al entorno cortesano, con la edificación de los Reales Sitios, en especial de La Granja de San Ildefonso, cuyo proyecto estaba avanzado en la década de 1720. Será por entonces cuando, por invitación de la corte, lleguen a nuestro país numerosos arquitectos, pintores, escultores, grabadores, jardineros, músicos, cocineros y otras profesiones, en su mayoría procedentes de Italia y de Francia, con el objeto de atender la demanda de los palacios y de aquellas familias españolas modernas, en un progresivo avance hacia el afrancesamiento [259].

La estética rococó, definida en París hacia 1720, comenzaría a introducirse en esos mismos ambientes de la corte española. Queremos recordar que el Rococó no es un lenguaje artístico propio, definido por reglas estrictas que afecten a todas las artes. Es un gusto, un sentimiento, una forma de ornamentación que nace de la corte, la aristocracia y la alta burguesía para satisfacer la demanda de la corte, la aristocracia y la alta burguesía [260]. Tal demanda exigía objetos refinados, de buen gusto, de excelente calidad en su fabricación, que escenificasen el bienestar. La posesión de objetos bellos y delicados mostraba el éxito social de una familia y los artistas que materializaron la estética rococó vivían en un estado permanente de tensión al tener que concebir nuevos objetos de decoración, personal o para la vivienda, que atendiesen las exigencias de su clientela.

El carácter de ese arte será, por lo tanto, privado y profano, ajeno por completo a las pretensiones de la corte, la pompa del Estado y los valores singulares de la Religión. Los artistas franceses e italianos asentados en la corte española también fabricarían objetos refinados —para ello se crearon las Reales Fábricas de tapices de Santa Bárbara, de cristales de San Ildefonso o de porcelanas en el Buen Retiro—, dando lugar al desarrollo de la estética rococó en círculos concretos, especialmente de Madrid o allí donde existiesen familias allegadas a ese gusto, pero el Rococó no debe entenderse nunca como una lenguaje artístico que caracterice a España y mucho menos a Canarias.

De hecho, la estética del Rococó de tiempos de Felipe V apenas llegó al Archipiélago. Las islas se encontraban alejadas de la Corte en todos los sentidos, también de los gustos artísticos y de la estética que se aupaba en los ambientes más elegantes de Madrid. No se puede hablar de la existencia de una pintura rococó, puesto que las preferencias del clero isleño, de la nobleza y de los burgueses, nunca renunciaron a la es-

[258] Véase M. Morán, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Nerea, Madrid, 1990.

[259] Para aspectos generales sobre el tiempo de Felipe V, véase Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986 y M. Morán Turina [comisario general], *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2003.

[260] Véase J. Seoane, *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, A. Machado Libros, Madrid, 2000.



Retrato de Felipe V, óleo sobre lienzo, entorno del pintor Jean Ranc, segundo cuarto del siglo XVIII, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

tética barroca y la demanda pictórica estuvo en todo momento vinculada a la religiosidad o, como mucho, al retrato, que ensalzaba a los principales de las localidades insulares. Si definíamos al Rococó como un sentido ornamental privado y profano, la pintura canaria del siglo XVIII fue eminentemente religiosa y alejada, por definición, de la sensualidad, e incluso de la voluptuosidad rococó. Sin embargo, la búsqueda deliberada de lo ornamental, con dibujos florales y *chinoiseries*, es decir, la incorporación de dibujos chinescos que ocupaba a los decoradores franceses desde la década de 1720, sí que llegó a Canarias. Las más sofisticadas prendas textiles —de seda o raso—, así como los abanicos, llegados a los puertos canarios procedentes de la Península e incluso de la América española, preferentemente de México, incorporaban este tipo de adornos sofisticados que luego inspirarían a los pintores canarios.



Ornamentación rococó del retablo de Nuestra Señora del Pilar, último cuarto del siglo XVIII, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. (Foto: Pablo Jerez)

Efectivamente, muchos artistas isleños, al no haber salido nunca de sus islas respectivas, tenían a la moda textil como medio exclusivo para conocer los avances del gusto. El arte del retablo, en expansión durante el siglo XVIII, exigía buenas obras lignarias, pero también una decoración delicada, tanto de los nichos para albergar las imágenes sagradas como de los bancos sobre los que se celebraba el oficio de la misa y otras partes del mueble litúrgico. Ese esmero se plasmó en la incorporación de detalles rococó, normalmente finas líneas de panes de oro dispuestos sobre fondos rojizos o azulados, reforzando así la distinción y el privilegio que supone un retablo.

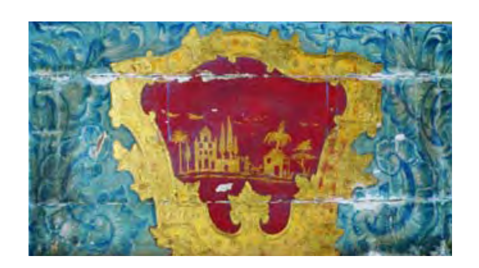
Existen numerosísimos ejemplos de retablos con ornamentación rococó por todas las islas, el de San Juan Nepomuceno en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de San Sebastián de La Gomera, pintado después de 1779 y con temas de *chinoiserie*[261], el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Valverde de El Hierro, concluido ya en el siglo XIX[262], o en buena parte de otros muebles decorados durante la segunda mitad del siglo XVIII, con temas ornamentales que incluyen rocallas o *chinoiseries*.

Al margen de estos fugaces destellos que relacionan la pintura canaria con los motivos de moda en la España setecentista, poco más podemos señalar con relación a la estética de la Corte y Canarias, si exceptuamos el arte realizado en el entorno de los ilustrados de Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, aunque para ello habremos de esperar a unas fechas en torno a 1760. Así pues, el gusto selecto del Rococó tuvo un eco muy escaso en las islas, como limitada fue la influencia italiana en la pintura isleña —a excepción de la pintura escenográfica de las techumbres—, que sí tuvo resonancia en otros lugares de la Península vecinos de Madrid y de los grandes centros de decisión, normalmente los entornos aristocráticos y arzobispales.

Aparentemente, la lejanía podría justificar esa circunstancia. Ya dice un conocido bolero *que la distancia es el olvido*. Pero en el caso de Canarias durante el siglo XVIII hemos de relacionar la distancia más con el desconocimiento que con el olvido de la Corte hacia las islas. En los núcleos culturales peninsulares se ignoraban las circunstancias específicas de Canarias, es decir, que realmente no se intuía lo que acontecía en

[261] A. Darias Príncipe, *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián (historia y evolución)*, Excmo. Cabildo Insular de La Gomera, 1986, p. 75.

[262] A. Ávila, *Lo humano y lo sacro en la isla del Hierro*, Cabildo de El Hierro / Gobierno de Canarias, 1998, p. 193.



Chinoiserie del retablo de San Juan Nepomuceno, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, después de 1779, San Sebastián de La Gomera. (Foto: Pablo Jerez).



Decoración rococó. Retablo Mayor iglesia de la Concepción, hacia 1800, Valverde de El Hierro. (Foto: Pablo Jerez).

las islas y cuáles eran las necesidades de la sociedad local para el progreso de las artes. Esto lo sabían muy bien nuestros antepasados más distinguidos, quienes aprovechaban sus viajes a la Península para traer libros de reciente publicación y, en el mejor de los casos, ideas renovadoras, como aconteció en el entorno ilustrado lagunero de la segunda mitad del Setecientos. También se importaron obras notorias de los mejores talleres a los que se tenía acceso, una costumbre arraigada entre los patricios canarios desde el siglo XVI y que rindió buenos resultados que hoy analizamos en capítulos específicos sobre las importaciones artísticas, ya fuese de pinturas, esculturas, platería y otros objetos de lujo.

En infeliz reciprocidad, nuestros pintores desconocían lo que sucedía islas afuera. Los debates entre la conveniencia de seguir una pintura barroca heredada del siglo XVII o adaptarse a la moda que llegaba de Italia o Francia eran ajenos al Archipiélago. Y es que los maestros de pintura locales no pasaban de tener una formación muy escasa, como el resto de la población. Este panorama es generalizable al conjunto de la formación del artista en la España barroca, hombres no muy cultos, salvadas las excepciones [263]. Al margen del grancanario Juan de Miranda (1723-1805), quien se trasladó a Orán, Alicante y tal vez a Madrid y Sevilla, desconocemos el viaje de otros pintores significativos —sí el de Juan Manuel de Silva— y mucho menos de artífices menores. De este modo, el protagonismo intelectual de las obras artísticas más importantes del siglo XVIII queda en manos de quienes las encargaban, normalmente clérigos y personas principales, que bien por rango, bien por su poder económico, eran poseedores en exclusividad de las fuentes artísti-

[263] Véase J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Madrid, 1999, pp. 102-111.



Armario de la Caridad, o filipino. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.

cas que serían utilizadas por los pintores. Nos referimos, lógicamente, a los grabados y libros piadosos que podrían contener historias, luego desarrolladas en los pinceles por los artistas.

José Concepción Rodríguez es autor de una extensa monografía sobre el patronazgo artístico en Canarias [264] donde queda patente el papel primordial de los prelados de la *diócesis de Canaria*, de los marqueses de Villanueva del Prado, o de San Andrés, de los condes del Valle de Salazar, de un burgués como Bartolomé Antonio Montañés en Santa Cruz de Tenerife y, en fin, de todas las familias señeras que mostraban su notabilidad, justamente, a través del patrocinio artístico.

[264] J. Concepción Rodríguez, *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.



Retrato de Cristóbal Valentín Salazar de Frías, óleo sobre lienzo, anónimo canario anterior a 1749, colección particular, Las Palmas de Gran Canaria.

Desde esa perspectiva, ¿a qué altura queda la participación del pintor? Pues sencillamente, era una pieza más del engranaje del arte, aportando su buen hacer como cualquier asalariado, aunque es bien cierto que en función de la calidad de su trabajo podría obtener mejores encargos en el futuro. Esta cuestión queda muy bien planteada en otro libro capital para conocer la pintura del siglo XVIII canario orientado hacia el papel del artista en la sociedad, de la autoría de Margarita Rodríguez González[265]. El artista, que en general carecía de cultura, dependía de los clientes quienes, a su vez, podrían ofrecer al pintor fuentes de inspiración tradicional o moderna, en función de las relaciones socio-culturales que poseyese, como es el caso de las bibliotecas o de los contactos en el exterior.

Es cierto que algunos pintores tuvieron buen llegar en el seno de la sociedad, como el insigne Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) que marca la transición hacia el siglo XVIII, maestro de maestros por aquellas fechas; el grancanario Francisco de Rojas y Paz (c.1700-1756), pintor de la exigente Compañía de Jesús en Las Palmas; el turbulento Juan de Miranda (1723-1805), el más viajado y brillante de nuestros pintores, o el elitista José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), lagunero que en función de su segundo matrimonio consiguió el ascenso social y buenos encargos. Al margen de estos personajes, poco desempeño social tuvieron nuestros pintores, que se debían conformar con un puesto secundario y una relación limitada a la prestación de servicios, lo que exigía la cercanía física de sus talleres a los núcleos de mecenazgo y el mantenimiento de una buena convivencia con los clientes debido al vínculo contractual, que siempre les era desfavorable por los frecuentes atrasos en los pagos pactados y que, en ocasiones, les obligaban a pleitear ante la justicia.

[265] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

EL CONSERVADURISMO PICTÓRICO EN CANARIAS (1700-1750)

La falta de formación académica es una de las razones que justifica el conservadurismo en el que se hallaba la pintura canaria durante la primera mitad del siglo XVIII. Tan escasa trascendencia tenía la vida del artista que la poca documentación que poseemos está relacionada justamente con los pleitos judiciales, siendo recogidos en las escribanías públicas —las notarías de la época—, donde se especificaba el estado de las deudas que al ser descritas, ofrecen datos laterales pero básicos para comprender el papel social del artista. También son muy útiles los libros sacramentales de las parroquias, pues registran los bautismos de niños en los que se suele anotar que su padre ejercía el *arte de pintor* o, simplemente, que era *pintor*. Los libros de matrimonios incluyen informaciones semejantes, así como los de óbitos. La correspondencia epistolar, los escasos libros publicados sobre la vida en Canarias de aquella época e incluso algunos manuscritos inéditos, revelan datos específicos sobre algunos pintores, lo que no deja de ser algo excepcional[266].

Margarita Rodríguez González[267] señala que José Rodríguez de la Oliva conoció el tratado de Vicente Carducho, titulado *Diálogos de la pintura* (1633) y de Acislo Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, publicado en 1715, una obra muy reciente dedicada a la enseñanza del oficio pictórico y el mejor funcionamiento de un obrador. Por otro lado, sabemos que el portuense Manuel Antonio de la Cruz, artista cercano a la plástica clasicista de finales del siglo, poseyó ediciones de Leonardo da Vinci, Vincenzo Palladio y Andrea Pozzo.

Del resto de los pintores, conocemos pocas informaciones en torno a su formación; Juan de Miranda debió visitar las mejores bibliotecas canarias e inspirarse en grabados en posesión de los miembros del clero y la nobleza; esto lo podemos afirmar porque muchas de sus composiciones son teatrales y reflejan el nuevo estado de la pintura en el Setecientos. El lagunero José Rodríguez de la Oliva, por esa cercanía a la nobleza y burguesía canaria, debió estar familiarizado con la iconografía regia que llegaría a Canarias por medio de los retratos incluidos en los frontispicios de los libros impresos en la España del siglo XVIII. Un ejemplo de esa erudición es el retrato que realizó a Nicolás de Viera y Clavijo, conservado en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. El resto se limitaba a reiterar los modelos heredados del siglo XVII y constituye la legión de pinturas anónimas que integran el patrimonio eclesiástico y privado hasta la actualidad, obras de las que únicamente conoce-

[266] Véase por la riqueza de informaciones sobre el periodo, J. Primo de la Guerra, *Diario*, Edición e introducción de Leopoldo de la Rosa Olivera, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1976.

[267] M. Rodríguez González, *op. cit.,* p. 26.



Retrato de Nicolás de Viera y Clavijo, óleo sobre lienzo, José Rodríguez de la Oliva, 1763, catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



Misa de San Gregorio, óleo sobre lienzo, anónimo canario hacia 1700, iglesia de San Juan del Farrobo, La Orotava.
(Foto: Ayuntamiento de La Orotava).

mos su ingreso durante el siglo XVIII en el patrimonio de una determinada iglesia o convento, o en el privado, y nada más; es decir, que fueron realizadas durante el Setecientos, pero los esquemas compositivos y cromáticos seguidos son muy fieles a la pintura plenamente barroca del Seiscientos, caso de la *Misa de San Gregorio*, anónimo canario hacia 1700 conservado en la iglesia de San Juan del Farrobo, en La Orotava [268].

Ese conservadurismo tiene una doble justificación. Por un lado, la sombra de Cristóbal Hernández de Quintana se proyectó durante toda la primera mitad del siglo XVIII al ser considerado el más notable artista

[268] Véase J.A. Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo..., op. cit.* pp. 126-127.



Señor de la Humildad y Paciencia con la Dolorosa y San Juan Evangelista, óleo sobre lienzo, Cristóbal Hernández de Quintana, década de 1690, ermita de la Visitación, la Fuente, Buenavista.

del Barroco, traspasando su fama la fecha de su muerte, 1725. De hecho, los cuadros de ánimas, cuya trayectoria en el arte canario podemos rastrear desde el siglo XVII, se convirtieron en un objeto codiciado por todas las cofradías de las Benditas Ánimas del Purgatorio asentadas en las islas y numerosos pintores realizaron hacia mediados del Setecientos este tipo de lienzos inspirándose en las obras de Quintana. De esta manera, el sentido compositivo y cromático del pintor seiscentista llegó sin dificultades hasta 1750 y no había un pintor que buscase el ascenso profesional sin «imitar» el estilo de Quintana y sus seguidores inmediatos. Por otro lado, las fuentes seguidas por la mayoría de los pintores estaban aún vinculadas a los grabados, mayoritariamente flamencos y en menor medida, italianos, impresos en los libros del siglo XVI y en los españoles durante todo el siglo XVII. La pervivencia de estos modelos —los libros del siglo XVIII casi no contenían grabados—, así como la preferencia por ellos, es decir, por la tradición, impregnaron de un sello manierista las composiciones del siglo XVIII, aunque con un colorido nítidamente barroco.

Pero veamos con calma esas dos cuestiones. En primer lugar, la huella de Quintana, magníficamente estudiado por Carlos Rodríguez Morales [269]. Cristóbal Hernández de Quintana nació en La Orotava en 1651, donde debió transcurrir su periodo formativo en contacto con la pintura existente en el valle y con grabados realizados en el siglo XVI, en su mayoría flamencos. Tras un periodo de residencia en Las Palmas de Gran Canaria donde ampliaría sus conocimientos gracias al rico patrimonio pictórico existente en la catedral, hacia 1679 se asentaría en La Laguna recibiendo encargos de las cofradías y del clero lagunero. Desde entonces definiría un estilo genuinamente barroco, caracterizado por la tensión dramática de las composiciones, la tendencia hacia un colorido cálido y el uso de un dibujo bien definido aunque sin conseguir completamente el dominio de la perspectiva. Pero lo que más nos interesa es el gusto por la pasión, porque su obra transmite emociones, como denota el cuadro del *Señor de la Humildad y Paciencia* de la ermita de la Visitación, en La Fuente de Buenavista, cargado de reminiscencias flamencas por usar fuentes quinientistas, pero con un sentido de la piedad en el rostro de Cristo propio de la España de la Contrarreforma [270].

Su estilo fue consolidándose al aumentar la producción, enfrentando cada vez composiciones más ambiciosas; hacia 1717 pinta su obra cumbre, el *Cuadro de Ánimas* de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en La Laguna, actual catedral. En este lienzo rompe con la tradición asentada en el siglo XVII, que incluía la figura de los santos fundadores de las órdenes religiosas en un círculo alrededor de las ánimas del purgatorio arrojándoles los símbolos de su orden —el cordón franciscano, el rosario dominico o la cinta agustina—, mientras en un plano intermedio se situaba a San Miguel en unión de otros santos, y en el superior la Trinidad y la Gloria de los santos, caso del lienzo pintado para la iglesia de la Concepción de La Laguna.

En el cuadro de la catedral ubica a las ánimas, expectantes ante su posible salvación, en la zona inferior del cuadro, y entre ellas se supone

[269] C. Rodríguez Morales, *Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca de Autores Canarios nº 42, 2003.

[270] *Ibídem*, p. 67.



Cuadro de Ánimas, óleo sobre lienzo, Cristóbal Hernández de Quintana, hacia 1717, iglesia catedral de Nuestra Señora de los Remedios, La Laguna.

la figuración del marqués de San Andrés, uno de los introductores de las ideas afrancesadas de la corte de Felipe V, lo que era mal visto en los ambientes más conservadores de Canarias. En el plano intermedio representa a la Virgen y San José asistidos por el arcángel San Miguel que porta la balanza, y el ángel de la guarda, como figuración de la misericordia divina, al salvar del purgatorio a un ánima. En la franja superior, la Santísima Trinidad rodeada por la corte de los santos cierra esta compleja composición de brillantísimo colorido y tensión dramática, que incluye una extensa colección de retratos de santos idealizados que representan un verdadero despliegue de imaginación por parte del maestro y de sus ayudantes [271]. Lo cierto es que este lienzo nos recuerda el cuadro de *La Gloria* pintado por Tiziano para Carlos V; en realidad, muchos grabadores flamencos del siglo XVI ya trataron una temática semejante, como Jan Sadeler I, citado por Carlos Rodríguez Morales. A esa lista propondríamos ciertos grabados bajo el tema del *Juicio Final* abiertos por Martín de Vos y Maerten von Heemskerck y que bien pudieron inspirar a Hernández de Quintana en las franjas inferior y superior de este cuadro.

Lo cierto es que existe una deuda artística del pintor orotavense con el grabado flamenco quinientista, ya adentrado el siglo XVIII y si bien para la pintura canaria el cuadro de la catedral representa una de las cumbres de nuestra pintura, sería completamente extemporáneo, fuera de moda, en Madrid y otros lugares de España, donde la estética francesa comenzaba a percibirse en la predilección por los retratos sofisticados y brillantes, así como por los paisajes y las composiciones relajadas, brumosas y de tonos pasteles, provenientes de los talleres italianos.

En cualquier caso, Quintana representa la constante búsqueda barroca del drama, de la tensión, que relacionase al espectador con la obra, no para seducirle a través de los recursos formales, sino del tema. A esta idea responde, como ninguna otra, el lienzo sobre *San Pío V rezando por el triunfo de Lepanto*, firmado y fechado en 1725, año en que fallecerá este gran artista, cuadro hoy conservado en la iglesia de Santo Domingo de La Laguna. Este pequeño lienzo, prácticamente igual a otro pintado por Quintana en la ermita de La Fuente, en Buenavista, perteneció al propio artista [272]. Quizás por ese motivo se esmerase en la composición, riquísima en sugerencias históricas. El papa Pío V, arrodillado ante un libro de oración, ruega la intervención divina para favorecer a las tropas que conformaban la Santa Liga, formada por España, Venecia, Génova y el papado, en su enfrentamiento contra los turcos, que se produjo el 7 de octubre de 1571 en el golfo de Lepanto, en los mares griegos y frente a la península del Peloponeso. En esa jornada, las fuerzas de la Santa Liga obtuvieron la gran victoria militar que detendría el avance turco por el Mediterráneo, pero la lectura devocional hispana es que dicha victoria consagró el rezo del rosario para siempre jamás, acto piadoso que tanto habían propagado los dominicos a los que Quintana estaba muy unido. Es decir, que hasta el final de sus días, el pintor mostró la predilección por lo piadoso sobre cualquier otro valor.

[271] *Ibídem*, pp. 138-149.

[272] *Ibídem*, pp. 88-94. Este cuadro fue igualmente incluido en C. Calero Ruiz [coord.], *Res Gloriam Decorant: Arte Sacro en La Laguna*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1998, pp. 146-147.

San Pío V rezando por el triunfo de Lepanto, óleo sobre lienzo, Cristóbal Hernández de Quintana, 1725, iglesia de Santo Domingo, La Laguna.



José de Anchieta, óleo sobre lienzo, Domingo Hernández de Quintana, década de 1740, Museo de la Historia, La Laguna.

El lienzo es espectacular, lleno de recursos cromáticos conducentes a resaltar tanto al santo pontífice como la escena de la batalla, en segundo plano. Contrasta el gesto del papa, de absoluta concentración en la oración mental, con el fondo bélico, donde Quintana no resta un ápice de crudeza a la lucha armada; las naos turcas crepitan entre las llamas bajo un cielo pesado y gris presidido por rayos que bajan desde el cielo. Ese cielo se rompe para que un ángel, espada en mano, descienda sobre los turcos mientras otro ángel, de menor tamaño, porta la corona de la victoria y la palma del martirio en dirección a las naves de la Santa Liga. De hecho, la figura del ángel mayor es común en la iconografía del si-

glo XVII, descendiendo desde el cielo para otorgar la corona del martirio o socorrer a los fieles. El ángel representa, bien el premio celestial, bien la voluntad divina, caso de este lienzo y por ello constituye un ejemplo notabilísimo de la plástica barroca seiscentista, con colores templados y una composición compleja, abigarrada aunque bien resuelta plásticamente. Por ello, Cristóbal Hernández de Quintana y el éxito social de su pintura justifican la permanencia de este lenguaje, siglo XVIII adentro.

Seguidores de Quintana fueron los pintores Jacobo Machado Fiesco (1662-1714), a quien Carlos Rodríguez Morales atribuye dos lienzos incluidos en el retablo de la iglesia del hospital de San Sebastián de La Laguna [273], inspirados en grabados flamencos y que nosotros aproximamos a la estética de la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. También Domingo de Quintana (1693-1763), hijo del gran maestro Quintana pero que no tuvo el don de su padre. A él se debe un lienzo que representa al jesuita *José de Anchieta* por encargo de su descendiente, el cronista José Antonio de Anchieta y Alarcón. Para efigiar al fundador de las letras brasileñas, el pintor escogió un grabado fijado por el grabador de Sevilla Juan Laureano en 1677 y luego reinterpretado por Laureano Villalobos, de igual profesión y ciudad, en 1737 [274]. Sobre un fondo oscuro irrumpe la figura de la Virgen María que ilumina a Anchieta, tanto en la composición de sus poemas como en la labor misionera a realizar en Brasil. Como es lógico, el objetivo del patrocinador era justificar con fuerza la posición de su linaje en el seno de la sociedad canaria pero, de paso, encargó el primer lienzo sobre el primer canario universal. Plásticamente es una obra mediocre, pintada ya en la década de 1740 y que nos recuerda la tradición barroca, incluso tenebrista, propia de comienzos del siglo XVII, tanto por la composición plana como por el cromatismo neutro y poco relacionado con la técnica de su padre.

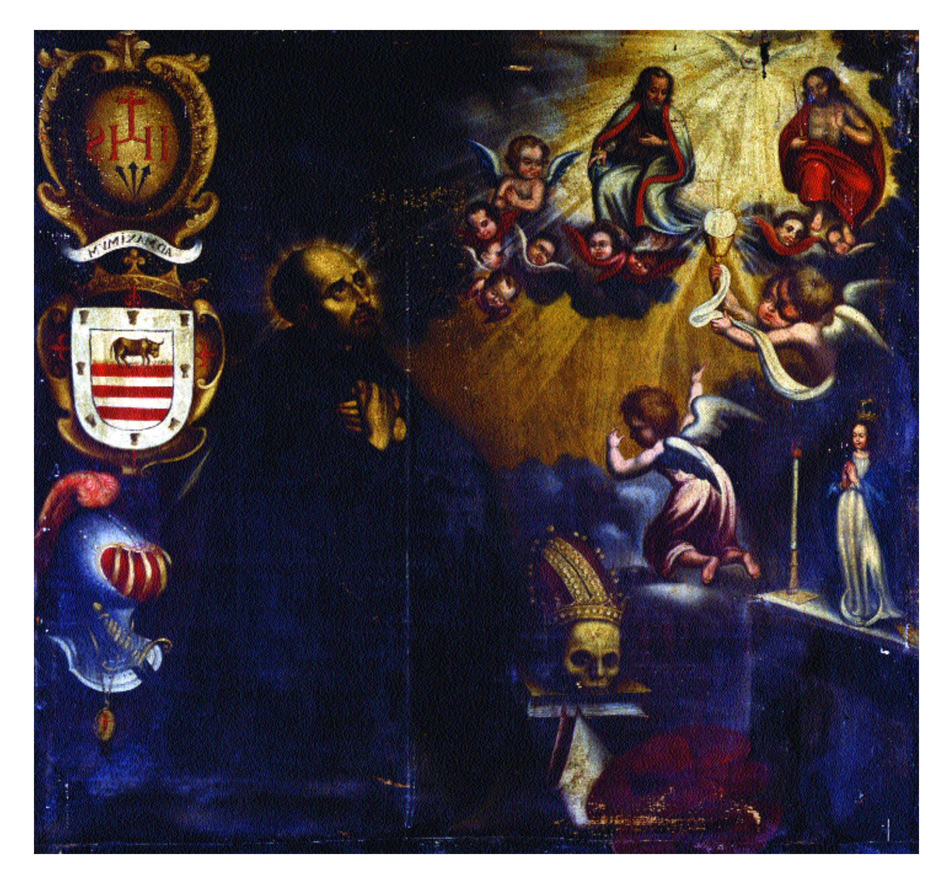
La plástica del siglo XVIII cuenta con otros dos nombres de gran interés en la isla de La Palma. El escultor y pintor Bernardo Manuel de Silva (1651-1725), fue hijo de un marinero portugués y se formó en Santa Cruz de La Palma bajo el signo de la plástica flamenca quinientista, como tantos otros artistas canarios [275]. Su pintura es plana, parca en el uso de la paleta cromática y gustaba de las composiciones un tanto hieráticas y distantes. No se trata de una cuestión de capacidad por parte del artista, que demostró ser diestro en el manejo del pincel; lo que sucede es que su fuente de inspiración, como hemos dicho, consistía en la consulta de grabados manieristas flamencos.

El Manierismo, como lenguaje pictórico de la Contrarreforma, interpretaba libremente el clasicismo para justamente equilibrar el mensaje y la forma. Y el mensaje en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en España como en Flandes bajo el reinado de Felipe II, era que las imágenes debían ser ejemplos de santidad y devoción, algo que sería superado por los artistas barrocos años más tarde, partidarios de llegar a la devoción a través de la pasión, no de la contención. Como los modelos de Silva eran manieristas, la contención de los sentimientos preside su obra, aún la realizada a finales del siglo XVII. Por ello, su producción ya adentrada en el siglo XVIII, es profundamente conservadora.

273 C. Rodríguez Morales, *op. cit.*, pp. 151-154.

274 C. Castro Brunetto, «A imagen do Padre Anchieta e do Brasil na arte espanhola dos séculos XVII e XVIII», en AA.VV., *Atas do Congresso Internacional, Anchieta 400 Anos*, Comissão IV Centenário de Anchieta, São Paulo, 1998, pp. 51-67.

275 Vésae J. Pérez Morera, *Silva..., op. cit.*, 1994.



San Francisco de Borja, óleo sobre lienzo, Juan Manuel de Silva, hacia 1747, iglesia de la Venerable Orden Tercera, Santa Cruz de La Palma.

Su hijo, Juan Manuel de Silva (1687-1751), se aproxima mucho más a la estética setecentista, tal vez por haber viajado fuera de las islas, concretamente en 1724 a Portugal, de donde era originaria su familia, y luego a Gran Canaria, al menos en 1727 [276]. De esos viajes, sobre todo del primero, pudo obtener buenas enseñanzas, o por lo menos conocer otros entornos, aunque es bien cierto que la pintura portuguesa de comienzos del siglo XVIII al margen de la corte lisboeta, mantenía resabios profundamente barrocos, originados por los contactos con España durante la primera mitad del siglo XVII. Ahora bien, Juan Manuel de Silva asimiló una pintura expresiva muy alejada ya del Manierismo plano de su padre, realizando composiciones ricas en detalles que nos recuerdan la misma tendencia que en fechas paralelas había abrazado Cristóbal Hernández de Quintana. Las pinturas, con varias figuras sobre fondos de glorificación, arquitectónicos o de paisaje, (un paisaje muy tímido, eso sí), representan lo más notable de la pintura palmera del siglo.

Entre sus lienzos destacamos el *San Francisco de Borja* de la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de La Palma, realizado para la Venerable Orden Tercera franciscana de la ciudad hacia 1747, retomando el mismo tema que había pintado en Telde en 1727 [277]. En este caso, se muestra al santo jesuita arrodillado en oración ante la Virgen; sobre un fondo de glorificación, un haz de luz nos anuncia la Santísima Trinidad que ilumina también al santo, mientras un ángel porta la Eucaristía

[276] *Ibídem*, p. 116-119.

[277] *Ibídem*, p. 130.



Nave de la Iglesia, óleo sobre lienzo, Nicolás de Medina, 1730, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Betancuria.

como elemento de comunicación entre ambas figuras. A los pies se ubica una calavera coronada, símbolo de renuncia al capelo cardenalicio. En el lado derecho, de arriba hacia abajo, apreciamos el emblema de los jesuitas, el escudo de la familia Borja y un casco, en alusión su origen noble como duque de Gandía.

Esta breve descripción demuestra que Juan Manuel de Silva quiso ser minucioso a la hora de retratar a San Francisco de Borja como santo defensor de la Eucaristía, conforme al espíritu de la Contrarreforma y modelo jesuítico de renuncia a las dignidades mundanas, sobre todo para alguien que fue virrey de Cataluña. Es decir, que Silva se preocupó por la plástica barroca al utilizar todos los recursos posibles para que la pintura ganase en elocuencia. Concluyamos que este cuadro pintado hacia 1747 es claramente barroco en un tiempo en que la pintura europea evolucionaba hacia temas mucho más livianos, frágiles, cómodos y sensuales, incluso en las imágenes religiosas.

Al margen de estos pintores se ha registrado la actividad de otros muchos artistas menores, tanto por los datos biográficos conocidos como por la calidad de su obra, pero no por ello menos interesantes o representativos. Es el caso de Nicolás de Medina (1702-1750), pintor lagunero cuya actividad abarca el segundo cuarto del siglo. Margarita Rodríguez González apunta su actividad en Fuerteventura, concretamente en Betancuria, en 1730, perdiéndose la pista de su trabajo hasta 1741 [278]. La autora le atribuye los lienzos sobre la vida de la Virgen e infancia de Cristo que se hallan en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Betancuria, pinturas sencillas, un tanto planas y de resonancias manieristas pero que a la vez denuncian una cierta proximidad con el gusto de Quintana, aunque más hierático.

Tal vez Medina sea el autor de una buena parte de la pintura conservada en la isla de Fuerteventura realizada por esas fechas, cuya mano continúa siendo un misterio por la escasez de documentos conservados, que de poco sirven para identificar a los pintores que trabajaron allí. Ahora bien, una de las obras que marcan la cumbre de la pintura barroca en Canarias fue ejecutada por ese artista para la sacristía del templo. Se trata de un lienzo de dimensiones notables que aborda el tema de la *Nave de la Iglesia*, ba-

[278] M. Rodríguez González, *op. cit.*, pp. 288-192.

sado en un grabado del flamenco Alardo de Popma e incluido en la obra *Psalmodia Eucharistica* del teólogo Melchor Prieto, uno de los libros devocionales más leídos en el siglo XVII e impreso en 1624 [279]. El lienzo, pintado en 1730, muestra la nave de la Iglesia guiada por Cristo teniendo como tripulantes a los pilares de la Iglesia, así figuras bíblicas como santos eminentes. Su estudio exige conocimientos de la historia sagrada por parte del espectador y visualiza la mentalidad contrarreformista en Canarias. Lo sorprendente es que lo ejecutase un pintor mediocre en un entorno alejado de los centros artísticos canarios, lo que le confiere, sin duda alguna, un valor añadido nada desdeñable. Esta obra nos recuerda otra, de menores dimensiones, conservada en la iglesia de Santa Ana de Garachico, donde es el Niño Jesús quien guía a la Iglesia, una versión mucho más reducida pero profundamente piadosa.

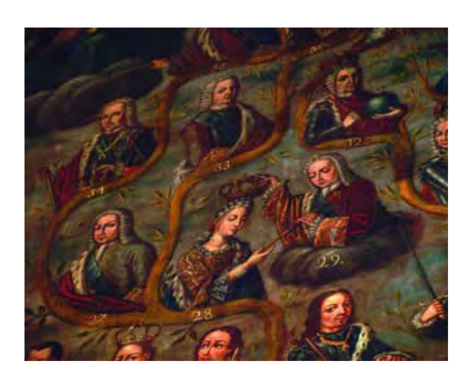
Merece también una mención especial el lienzo pintado por un artista escaso en recursos plásticos pero autor de un cuadro pletórico de barroquismo, en pleno siglo XVIII. Nos referimos a Gerardo Núñez de Villavicencio (1729-d. 1778) y su *Árbol de la familia dominica*, en la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán de La Laguna, que ha sido estudiado por Jesús Pérez Morera [280]. Esta obra, de proporciones verdaderamente monumentales, es equiparable a los grandes retablos-lienzo existentes en la Península. Impresiona por los detalles relativos al árbol genealógico de Santo Domingo de Guzmán, remontándose a los abuelos del fundador y llegando hasta tiempos cercanos a través de los monarcas que han sido terciarios dominicos. Ahora bien, puede resultar sorprendente la fecha de la ejecución del lienzo: 1766.

Por aquellos momentos, la tendencia generalizada en la pintura española era acercarse hacia los modelos clasicistas que, lentamente, llegaban desde Italia y eran progresivamente aceptados tanto por los cabildos catedrales como por la nobleza y la burguesía, es decir, los potenciales clientes que promovían la ejecución de las obras artísticas. Sin embargo, en el caso de Canarias, este lienzo fue bien acogido por la sociedad a pesar de representar la continuidad de un lenguaje artístico, el plenamente barroco, que podría entenderse ya superado. Pero ¡atención! no nos referimos al tema, la exaltación religiosa, sino a la forma, la plástica tan plana de colores ciertamente tenebristas heredados del arte seiscentista.

¿Cómo debemos interpretar este fenómeno cultural? Creemos que lo más acertado es recurrir a la definición del *arte de periferia* y esta es la segunda clave que debemos tener en cuenta. La primera, recordémoslo, era la tradición formal que representa Quintana. La segunda, la noción de distancia. En sentido estricto, periferia significa *espacio que rodea un núcleo cualquiera.* Aceptando ese hecho, el núcleo estaría siempre relacionado con los centros en los que se deciden los destinos del arte y donde viven los clientes que favorecen el desarrollo de la pintura, sea en el sentido que sea. En el caso español, no cabe duda que los núcleos se hallaban, durante el siglo XVIII, en Madrid, Sevilla, Valladolid, Valencia y en menor medida, otras ciudades como Santiago de Compostela merced a su potente cabildo catedral, Salamanca, Granada y otro conjunto de ciudades menores.

[279] J. Pérez Morera, «La Nave de la Iglesia», en *La huella..., op. cit.,* pp. 308-309.

[280] *Ídem,* «El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal», en *Anales del Museo de América,* núm. 4, Madrid, 1996, pp. 122-123.



Árbol de la Familia Dominica, óleo sobre lienzo, Gerardo Núñez de Villavicencio, 1766, iglesia de Santo Domingo, La Laguna. (Foto: Pablo Jerez)

Pero esas últimas ciudades, así como las Islas Canarias, tenían por referencia la capital del reino, Madrid. De ello se deduce que las formas de mecenazgo artístico y las realizaciones plásticas madrileñas serías inspiradoras del arte en el resto de las regiones españolas, que ocuparían la honrosa posición de *periferias*. Decimos bien honrosa, porque durante el siglo XVIII ese concepto, que hoy puede interpretarse con desconfianza, no molestaba, porque las regiones periféricas conocían muy bien su lugar en el contexto de la política y la cultura del reino.

Ya hemos señalado que la distancia puede relacionarse con el desconocimiento de las pautas artísticas y de los modelos. Si a ello sumamos que la noción de periferia reafirmaba el carácter local, justamente por oposición al núcleo, distante e inalcanzable, podremos entender por qué los patrocinadores del arte canario, así como los artistas, practicaron un lenguaje ya desfasado durante tanto tiempo: porque el lenguaje plenamente barroco, aprendido en Canarias a lo largo del siglo XVII *representaba el espíritu local*, era significativamente conservador, pero satisfacía una demanda social habituada a esa plástica, a veces tenebrista, a veces construida a partir de colores cálidos y basada en los grabados flamencos impresos entre los siglos XVI y XVII. Pero no debemos olvidar que esa misma plástica era siempre fiel al mensaje que intentaba transmitir: la exaltación de la devoción religiosa y la raigambre canaria de las familias principales a través del género del retrato. La pintura consumaba la imagen del poder basada en dos pilares, por un lado el poder de la Fe —y su instrumento, la Iglesia—, y por otro la solidez del Estado Moderno por medio de sus garantes, los principales del lugar.

En el arco temporal que abarca desde los lienzos de Quintana, a comienzos del siglo XVIII, hasta el lienzo de Gerardo Núñez de Villavicencio, antes citado, podremos comprobar que la plástica barroca identificaba a Canarias, pues la lejana Canarias era *periferia* y no un *núcleo*. Claro que podríamos plantear que Las Palmas o La Laguna serían entonces los núcleos de la periferia, pero ese tipo de elucubraciones son, por obvias, innecesarias.

Además, hemos de valorar otras cuestiones. La primera, los géneros abordados por los pintores canarios que, al fin y al cabo, se limitaban a satisfacer la demanda de los clientes. El género por excelencia era el religioso. De nuevo, surge la cuestión clientelar. La mayoría de los encargos provienen del entorno eclesiástico. Los más sofisticados tienen mucho que ver con la catedral de Las Palmas y la preponderancia de los obispos, pero también debemos recordar que allí habían llegado durante los siglos XVI y XVII algunos lienzos, luego estudiados por los pintores del siglo XVIII, como la *Familia de la Virgen* de Roelas. El cabildo, a mediados del siglo XVIII, tuvo tanta importancia que no podemos olvidar que el obispo Pedro Manuel Dávila y Cárdenas (1678-1742) fue nombrado obispo de *Canaria* en 1731 y poco después convocó el sínodo de 1735, cuyas *Constituciones* fueron publicadas en Madrid en 1737.

Tal demostración de poder diocesano y el hecho de que el prelado viajase a todas las islas reforzó, en pleno siglo XVIII, la preeminencia del género religioso sobre cualquier otro. A ello debemos sumar que la

mentalidad generada por la Contrarreforma animaba la representación de la efigie sagrada, siendo el culto a las imágenes una de las vías que contribuían a la salvación. Por ello, este género ocupaba el mayor tiempo de los artistas, interesados en mostrar la hondura del sentimiento religioso a través de recursos plásticos, utilizando como fondos sencillos colores neutros o tímidos paisajes de atardeceres. También les gustaba emplear colores cálidos y brillantes, contrastados, para resaltar las escenas de glorificación, tan frecuentes en las pinturas sobre la vida de Cristo y María o los santos. Los lienzos fueron lentamente abandonado el hieratismo manierista y ganando en fuerza pasional, pero, repetimos, en un momento, hacia 1750, en que el arte español de los grandes núcleos artísticos caminaba hacia el prestigio de las formas, de la manera de pintar, en detrimento de los temas. Por ello, la pintura canaria del siglo XVIII, en general, fue verdaderamente conservadora.

Otro hecho indispensable para comprender ese conservadurismo es la propia teoría del arte. En Canarias no hubo teóricos que ejerciesen como tales en las islas, pero el pensamiento artístico sí que influyó de forma decisiva; dicho de otro modo, la razón última del arte, el motivo por el que se pintaba, priorizando las cuestiones religiosas sobre las estéticas, está presente en la teoría escrita desde el siglo XVII y plenamente vigente hasta bien avanzado el siglo XVIII.

Juan de Butrón, uno de los primeros teóricos del siglo XVII, en cuanto al objetivo de la pintura, decía en 1626:

> […] Dígalo el fruto de las sagradas imágenes, díganlo las almas que por medio de ellas han alcanzado la verdadera noticia de la sabiduría, díganlo los milagros y conversiones que han obrado… El gusto de una pintura si con cordura lo recibiésemos debía levantarnos al conocimiento del amor de Dios y enseñarnos el principio del que procedemos […] El aspecto de una imagen nos abre el camino a la salvación, pues de ella procede la compunción de los pecados en los que la miran, y a los que no saben leer, a todos les representa la Pasión y vida de Cristo, o las empresas dichosas de sus santos con que se animan a seguirlos con el corazón y la vida […] [281].

El concepto es evidente: el arte de la pintura debe servir para promover el espíritu religioso por medio de la *cordura*, es decir, la razón al servicio de los sentimientos. Esta obra, conocida y leída, al menos en Tenerife, pues se conserva un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, bien pudo ser útil a los patrocinadores de la pintura y pasar esas ideas a los maestros quienes las trasmitirían de generación en generación, así por más de ciento cincuenta años.

Al igual que Butrón, Vicente Carducho (1576-1638), nacido en Florencia y uno de los grandes pintores de comienzos del siglo XVII, formado en la estética manierista pero favorable la hora de asumir el lenguaje barroco tanto en lo artístico como en lo literario, escribió la obra paradigmática de la teoría pictórica barroca española del siglo XVII. Amante del significado simbólico que debía encerrar la pintura religiosa, entendía la trascendencia del arte y era enemigo de todo lo que alejase al espectador del único objetivo posible: la devoción. La pintura

[281] J. de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura […]*., Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1626, pp. 34-35 y 37.

debía ser ante todo piadosa; si no lo fuere, sería ociosa y sin sentido. Sus *Diálogos de la Pintura* (1633), escritos como una supuesta conversación entre el maestro y el alumno, una fórmula heredada del Renacimiento, revelan nuevas pistas a este respecto:

> […] Por esto a la Pintura sólo le toca el declarar a todos el hecho sustancial, con la mayor claridad, reverencia, decencia y autoridad que le fuere posible que (como queda dicho) es hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo, mas no se escusa, que el modo siempre sea con realce de gravedad y decoro, para que venga a conseguir el fin católico y decente que se pretende, como lo hacen los Predicadores y los Escritores, adornando y vistiendo el suceso de la historia con palabras y frases elegantes […] [282].

Esas pistas no son otras que la idea del *decoro*, es decir, que el arte debe siempre representar la historia sagrada y las efigies cristianas conforme a su gravedad, sin detenerse en aspectos anecdóticos o irrelevantes para el fin piadoso, pues distraen la atención del fiel que contempla la escena. Cuestiones tales como el bodegón y no digamos nada del desnudo innecesario, quedan fuera tanto del interés como de la conveniencia. La obra de Carducho, igualmente conocida en Canarias, está documentada entre las posesiones de algunos artistas, como es el caso de José Rodríguez de la Oliva. Por otro lado, véase que Carducho alude a que en la pintura debía hablarse a cada uno *en el lenguaje de su tierra*, es decir, se infiere que cada región de España poseía una historia propia de la pintura y del sentir artístico. Por lo tanto, las leyes que la rigen deben ser las leyes de cada país. En el caso isleño, esas *leyes* no serían otras que las dadas por el propio concepto de *periferia*.

El último teórico al que haremos mención —con permiso de Francisco Pacheco y su tratado *Arte de la Pintura*, publicado en 1649— es menos conocido, aunque debería de serlo en el caso canario. Se trata del mercedario tinerfeño fray Juan Interián de Ayala (1656-1730). Hijo del tinerfeño Cristóbal Interián de Ayala, nació fuera del matrimonio aunque fue reconocido por su padre, como nos informa Viera y Clavijo [283]. Se formó en el colegio de Santa Catalina de Alcalá de Henares, ingresó en la orden mercedaria en 1672 y desde entonces dedicó su labor pública a los estudios teológicos y a la producción literaria, desde conmemoraciones de la monarquía hasta estudios sobre su Orden. Perteneció a la junta preparatoria para la creación de la Real Academia Española, en 1713, siendo nombrado académico en 1714. Catedrático de teología de la Universidad de Salamanca, escribió un extenso tratado sobre cómo deberían representarse correctamente las figuras, de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma y con las ideas expuestas anteriormente.

Dicho libro se titula *Pictor Christianus Eruditus* y fue publicado en Madrid el año de su muerte, 1730, aunque para ser impreso en lengua vulgar tuvo que esperar hasta 1782. Interián [283bis] reproduce fielmente el pensamiento barroco en pleno siglo XVIII y aunque fue un hombre con una excelente cultura artística, no era pintor. El motivo principal de su extenso manuscrito era reprender a los pintores que, con conocimiento

[282] V. Carducho, *Diálogo de la pintura*, Editorial Turner, Madrid, 1979, p. 343.

[283] J. Viera y Clavijo, *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias [sexta edición]*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1971, tomo II, pp. 919-921.

[283bis] Véase Fernández Arenas, José: Fuentes y documentos para la Historia del Arte: Renacimiento y Barroco en España. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, tomo VI pp. 232-234.

de la historia sagrada, la pervertían o transformaban para adecuarse a un lenguaje más estético que evangélico. En sus propias palabras:

> Por errores […] no entendemos aquí, ni comprehendemos los que cometen con mucha freqüencia aquellos malísimos Pintores, y Escultores, contra quienes están clamando los preceptos de estas nobles Artes […] sino solamente notar, y corregir aquellos errores en que no pocas veces tropiezan los Pintores, y Escultores, aunque por otra parte tengan perfecto conocimiento de los preceptos, y reglas de su Arte. Tales son los que provienen de la ignorancia de los sucesos, de la poca, ó ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos y los que dimanan de otras causas semejantes y que poco á poco se van extendiendo, y propagando por una ciega, é indiscreta imitación [284].

Ese era, pues, el estado del pensamiento teórico en la España de la primera mitad del siglo XVIII, tanto en la corte como en la periferia del país. El mensaje religioso, ante todo, debía prevalecer, tenía la preeminencia en la acción de los patrocinadores de la pintura y debería ser el objetivo de los pintores.

Pero este pensamiento de periferia, en el caso de Canarias, tuvo una forma de expresión propia en el *lenguaje de su tierra*, utilizando palabras de Vicente Carducho. En aquel momento se impone uno de los temas más queridos por clientes y artistas durante todo el siglo XVIII: los *cuadros de ánimas*.

La tradición pictórica de este tema ya estaba arraigada en el siglo XVII, teniendo en Gaspar de Quevedo a su principal divulgador desde que pintase el lienzo para la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación en la Victoria de Acentejo [285]. Pero, ¿qué es un cuadro de ánimas? La única certeza que tiene el cristiano es la muerte segura y que tras el óbito se producirá el juicio divino donde se sopesarán las acciones.

Según la mentalidad trentina, existe un tiempo de espera en el que se adivina la cercanía al Paraíso aunque para gozar en plenitud de Dios, el alma aún debe *purgar*, es decir debe purificarse de aquellas máculas o pecados cometidos en vida sin el inmediato arrepentimiento. Dicho de otro modo, las almas del Purgatorio han alcanzado la gracia divina pero deben esperar durante un tiempo el efecto de la oración de los fieles para alcanzar la definitiva redención. Así pues, el purgatorio no es un lugar de condena, sino un lugar de espera. Las llamas que aparecen representadas no queman y destruyen a quienes las sufren, sino que simbolizan la ausencia de Dios, la espera desesperante por obtener la Gracia definitiva [286]

Ahora bien, ¿cómo salir del Purgatorio? En ese momento entran en escena los fieles, sus oraciones diarias por los que aún aguardan la salvación, y la liturgia de la Iglesia destinada a solicitar el perdón divino, ya sea de forma directa a Dios, ya sea a través de sus intermediarios, los santos. Cualquier persona es susceptible de morir con pecados sin redimir, luego cualquier persona puede vivir la ausencia de Dios, es decir, el Purgatorio. Luego podrán ser ánimas del purgatorio todos los bautizados, hayan sido papas, obispos, reyes o mendigos. Por eso la Iglesia debe rezar, pues antes o después, excepción hecha de los que se tienen

[284] J. Interián de Ayala, *El Pintor Christiano, y Erudito, o Tratado de los Errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas…*, Impresor Joachim Ibarra, Madrid, 1782, tomo I, pp. 2-3.

[285] Véase C. Calero Ruiz, «La pintura del siglo XVII» en AA VV, *Arte, Sociedad y Arquitectura en el siglo XVII. La cultura del Barroco en Canarias,* Historia Cultural del Arte en Canarias, tomo III, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria, 2008, p. 210; C. Fraga González, *Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife, 1977.

[286] C. Castro Brunetto, «Devoción y arte en el siglo XVIII canario: los Cuadros de Ánimas y los santos de la orden franciscana», *Revista de Historia Canaria*, núm. 185, Universidad de La Laguna, 2003, pp. 27-47.

por santos seguros, todos habremos de pasar por ese estadio, un día todos seremos ánimas del Purgatorio. Rezar por ellas hoy es pedir el rezo por nosotros mañana.

El fomento de este culto fue una preocupación del concilio de Trento y ya en el siglo XVII los clientes eclesiásticos en toda España fomentaron la talla de relieves que representasen el Purgatorio, así como la ejecución de lienzos que, con mayor soltura, conmoviesen a los fieles. Toda el área atlántica de la Península Ibérica impulsó esta devoción, desde Galicia hasta Canarias pasando por Portugal. También Castilla y todo el interior solicitaron este tipo de obras artísticas, aunque tal vez no con el énfasis alcanzado en las islas. Los santos figurados en estos lienzos eran los más queridos por los fieles. En primer lugar, como intercesor en el juicio de las almas, figura el arcángel San Miguel, que centra todas las composiciones. Le acompañan los santos fundadores de las órdenes religiosas presentes mayoritariamente en Canarias, es decir, franciscanos, dominicos y agustinos. San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, San Agustín y en ocasiones San Antonio de Padua, Santo Tomás de Aquino y otros santos de devoción popular, como San Lorenzo o Santa Catalina Mártir, suelen acompañar a las almas en la espera. Lógicamente, la composición siempre se halla presidida por la Santísima Trinidad, la Virgen María y la Iglesia Triunfante.

Los cuadros en sí suelen organizarse en tres bandas: en la inferior se sitúan las ánimas entre las llamas de la ausencia divina, siendo socorridas por esos santos, que suelen arrojar los símbolos de sus órdenes, es decir, el cordón franciscano, el rosario dominico y la cinta agustina. En la banda central lo común es advertir la presencia de San Miguel, mientras que en la superior se pinta a la Santísima Trinidad frecuentemente acompañada de María, que también puede aparecer en la zona intermedia flanqueando al arcángel. El lienzo que fija el estilo dieciochesco, a nuestro juicio, es el cuadro de ánimas de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, pintado por Cristóbal Hernández de Quintana en el tránsito hacia el siglo XVIII [287]. El de la catedral de los Remedios sería excepcional en el estilo y con menor incidencia entre otros pintores, a pesar de ser plásticamente la gran obra de la primera mitad del Setecientos.

Tal fama alcanzarían sendos lienzos laguneros que la mayoría de las cofradías de ánimas repartidas por las islas demandarían este tipo de pinturas, especialmente en las islas occidentales y Fuerteventura, contándose con buenos ejemplos algo posteriores en Gran Canaria y Lanzarote. Entre ellos podríamos mencionar el perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, realizado por el pintor palmero José Luis Escultor (1716-1746) hacia 1731 [288]. El cuadro de ánimas de la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos fue realizado por José Tomás Pablo, artista del Puerto de la Cruz, quien recibió dicho encargo en 1750 del mayordomo, Antonio Hernández de la Guardia [289]. En este caso, la composición es más compleja, introduciendo figuras originales, especialmente de ánimas ya salvadas que visten túnicas blancas, algo novedoso que demuestra cómo el es-

[287] C. Rodríguez Morales, *op. cit.,* pp. 135-136.

[288] M. Rodríguez González, *op. cit.,* pp. 170-173.

[289] D. Martínez de la Peña, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios fray Juan de Jesús*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife / Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos / CajaCanarias, 2001, pp. 99-101.



Cuadro de Ánimas, óleo sobre lienzo, anónimo canario hacia 1750, ermita de Nuestra Señora de la Caridad, Tacoronte.

quema iconográfico nunca llegó a estar fijado del todo, dando rienda suelta a la imaginación de los pintores.

Resalta la curiosa iconografía del cuadro de ánimas de la ermita de Nuestra Señora de la Caridad en Tacoronte, cargado de devociones dominicas, de peor pincel, realizado hacia 1750 [290]. La fecha de su ejecución, anónima, encaja con el gran periodo vivido por este tipo de lienzos. A diferencia de los cuadros de Quintana y sus seguidores más inmediatos, los cuadros de ánimas de la segunda mitad del siglo en todas las islas van simplificando el mensaje, ganado en relevancia la figuración de San Miguel como el gran mediador a la hora del tránsito, primero, y de la estancia en el Purgatorio, después, así como de los santos de la especial devoción del donante o del templo para el que fue pinta-

[290] D. García Izquierdo, «Cuadro de ánimas con santos dominicos», en AA.VV., *La huella…, op. cit.,* pp. 487-490.

do, como demuestra la inclusión de San Sebastián en el de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera.

Un ejemplo popular de lienzo de ánimas, modelo común que podemos encontrar en las iglesias menores y ermitas de Canarias, es el que recibe culto en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Valverde de El Hierro, pintado también hacia 1750 siguiendo un encargo de la cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio y del que consta su existencia, sin duda alguna, en 1776 [291]. En este caso, la zona donde se sitúa a las ánimas está rodeada, a la derecha por San Francisco de Asís, que arroja el cordón y figura en primer término, y a la izquierda, por Santo Domingo. La preeminencia del santo franciscano se justifica por la fundación de un convento de la orden en Valverde, hoy desaparecido, y no podemos olvidar que el patrono dominico era también de devoción franciscana, al tratarse ambas órdenes como hermanas y rendir culto a sendos fundadores. Podría afirmarse que el cuadro fue pintado en la propia isla de El Hierro, bajo la influencia de los franciscanos, por algún maestro local o desplazado desde Tenerife y que tenía en mente el modelo quintanesco.

Un capítulo especial merecen los cuadros de ánimas conservados en la isla de Fuerteventura, que constituyen uno de los grandes enigmas del arte canario del siglo XVIII. En la tierra majorera el número de ermitas fundadas o reedificadas durante el Setecientos fue extraordinario, con tal celo y cariño que no dudaron los mayordomos de fábrica en dotarlas de cuantas obras de arte fuese posible. Sin embargo, los documentos conservados son muy escasos y de existir, las referencias artísticas son vagas y poco concluyentes. Por otro lado, en Fuerteventura existía un centro cultural poco conocido pero que sin duda se halla tras el despliegue artístico majorero. Se trata del convento de San Buenaventura en Betancuria, ligado a la propia historia de las islas y su evangelización, ya que en el siglo XV contó entre sus primeros frailes con el futuro San Diego de Alcalá.

Las informaciones sobre el convento en el siglo XVIII tampoco son abundantes y parte de la documentación conventual franciscana se halla en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, muy deteriorada. Es innegable que muchas de las obras que hoy apreciamos fueron pintadas en la misma isla de Fuerteventura por maestros y aprendices que disimulaban su pobre destreza con gran imaginación a la hora de abordar los temas iconográficos. No obstante, hemos constatado la existencia de piezas de autoría anónima realizadas por manos de técnica aceptable que, sin duda, manejaban grabados eruditos publicados entre los siglos XVI y XVII.

Así, hemos identificado el tema de la *Virgen del Rosario*, anónimo canario hacia 1760, que cuelga en la iglesia de Santo Domingo de Tetir, con un grabado de Nicolás Beatrizet hacia 1570; la *Adoración de los Pastores* en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Agua de Bueyes, de factura muy popular de la segunda mitad del siglo XVIII, con un grabado del flamenco Cornelio Cort, realizado en el siglo XVI, o el propio cuadro de ánimas de Agua de Bueyes, hacia 1790, con el tema icono-

[291] A. Ávila, *op. cit.*, pp. 294-297.



Cuadro de Ánimas, óleo sobre lienzo, anónimo canario antes de 1766, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Valverde de El Hierro. (Foto: Fernando Cova).



Virgen del Rosario, óleo sobre lienzo, anónimo canario hacia 1760, iglesia de Santo Domingo de Tetir. (Foto: Fernando Cova).

gráfico del Juicio Final popularizado por Marteen de Vos a finales del Quinientos [292]. En cuanto a la autoría intelectual de estas obras tan interesantes, a pesar de no contar con datos fidedignos, suponemos que fray Jacobo Antonio Delgado Sol (1719-1782), religioso franciscano fundamental para el estudio de la segunda mitad del siglo XVIII, tres veces provincial de la provincia franciscana de San Diego de Canarias y hombre cercano a la Ilustración, pudo enviar desde Tenerife libros de gran calidad, muchos de ellos incluyendo grabados quinientistas, para que fuesen leídos y sirviesen como motivo de inspiración a los artistas locales, tal vez respondiendo a alguna demanda llegada desde suelo majorero.

La abundante literatura de meditación barroca en torno al hecho de la muerte, la trascendencia del alma y el ciclo de la salvación, pudo inspirar a los frailes franciscanos de Fuerteventura que, lejos de los núcleos de creación artística, desearon aplicar el calor de los sermones a la imagen visual. Si los lienzos antes mencionados son interesantes, más aún lo serán los cuadros de ánimas, puesto que algunos de ellos incorporan *infiernos* colocados, en algunos casos, bajo la propia representación del

[292] C. Castro Brunetto, «Grabados flamencos e italianos y su influencia en la pintura de Fuerteventura a finales del siglo XVIII», *Revista de Historia Canaria*, núm. 190, Universidad de La Laguna, 2008, pp. 21-37.

Purgatorio, indicando el camino sin retorno para el pecador persistente. Esos infiernos los podemos apreciar en los cuadros de La Antigua, Tefía, La Ampuyenta, Casillas del Ángel y Agua de Bueyes, a veces mostrando el infierno como tal y, en otras ocasiones, al demonio en forma de bicha o de monstruo, pero en todos los casos es más que elocuente el papel parlante del lienzo. Al parecer, tales infiernos no fueron incluidos en el momento de su ejecución, en la segunda mitad del siglo XVIII, sino añadidos más tarde [293].

Hasta ahora hemos tratado las obras firmadas o identificadas con artistas conocidos a través de la documentación. Sin embargo, la mayor parte de las pinturas realizadas en Canarias durante el siglo XVIII son anónimas y lo máximo que podemos hacer es datarlas, como por ejemplo su adquisición por parte de una cofradía, quedando registrado su ingreso en el libro de ésta, o de una capilla particular. En este caso, la pintura aparece recogida en los libros de fábrica parroquial realizados por los mayordomos, o en los de visitas y mandatos episcopales. Pero incluso en estos casos, la cita de una obra pictórica o escultórica, no señala más que su existencia, sin identificar su fecha de llegada, tal vez años e incluso lustros anteriores a la elaboración del documento.

Por eso, es muy difícil datar con exactitud las obras pictóricas, pues los documentos sólo revelan una parte de la verdad. Si nos referimos al patrimonio particular, la cosa se complica, pues las pinturas encargadas para ornar las casas casi nunca se registraban públicamente, a no ser que se produjese algún litigio entre el cliente y el artista, en cuyo caso comparecían las partes ante escribano público y ahí está la suerte del investigador, o se registraba en un testamento. Ahora bien, otra cosa bien distinta es que el protocolo notarial haya llegado hasta nosotros en condiciones de ser consultado o, simplemente, que se conserve.

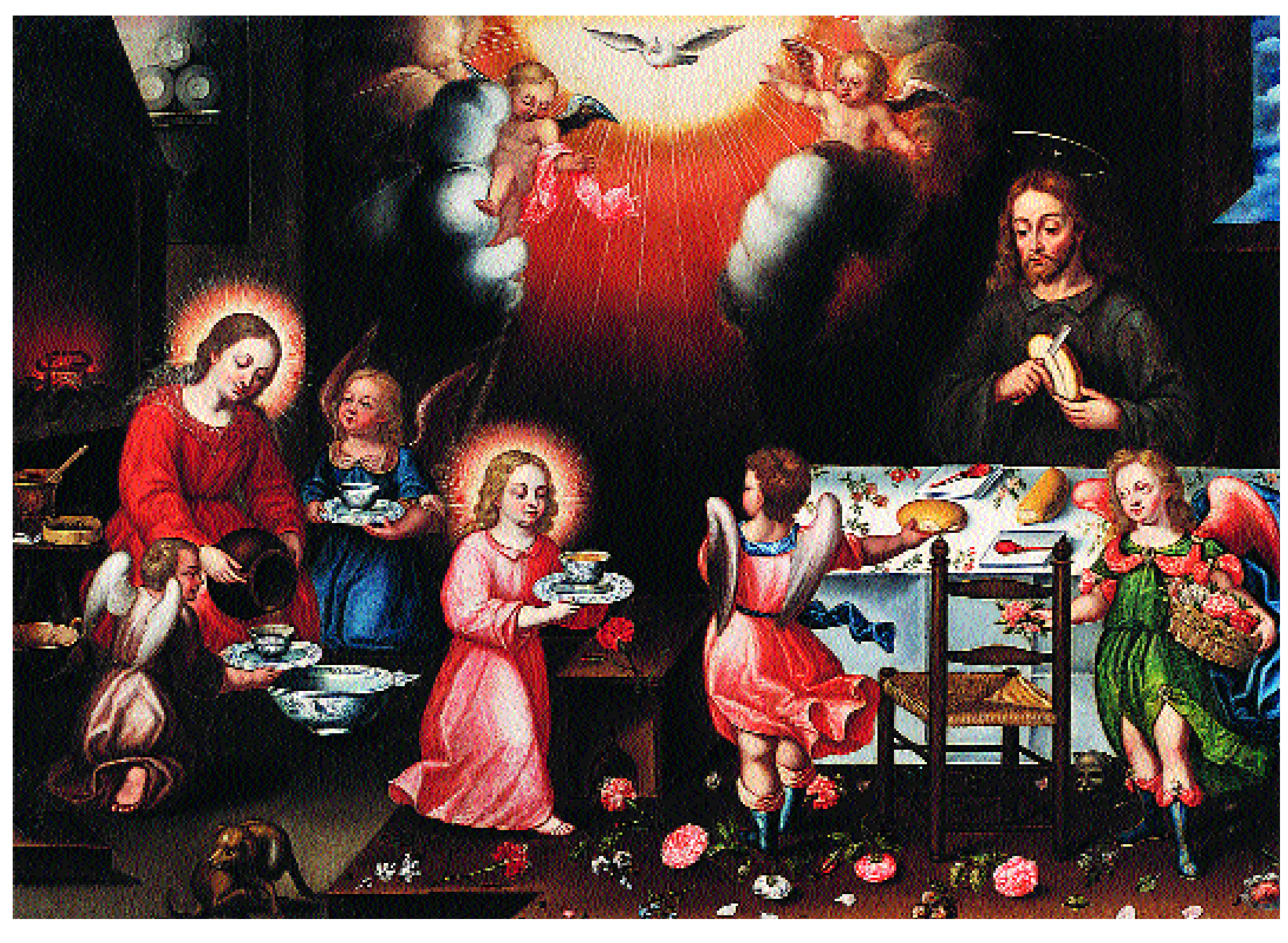
De *escuela canaria*, como son denominados la mayoría de los cuadros anónimos que cuelgan en iglesias y ermitas, además de la obra particular, son los cuatro lienzos incluidos en el antiguo retablo mayor de la ermita de San José de Santa Cruz de La Palma, hoy en la iglesia de San Francisco, que serían realizados después de 1719, cuando se concluye la construcción de dicho retablo [294]. Los lienzos de *San Joaquín, Santa Ana, Visitación* y *Huida a Egipto* son sencillos pero a la vez graciosos y modernos, pues los padres de María son figurados con fondos que quieren asemejarse al género del retrato (cortinaje para el padre, una sala interior y ventana con paisaje, a la manera flamenca, para la madre), mientras que los temas evangélicos introducen como subgénero un delicado paisaje que nos recuerda el aprendizaje que los pintores palmeros del Barroco hicieron a partir de la abundante pintura flamenca conservada en la isla.

Son varias las pinturas anónimas que poseen una especial singularidad y encanto, o revelan el espíritu barroco llegado al siglo XVIII, continuado con elegancia por los pintores. Entre ellos destacamos el lienzo titulado *Sagrada Familia en la mesa* que se encuentra en la ermita de Nuestra Señora del Carmen, o de Franchy, en La Orotava. Es uno de esos casos en los que vemos cierta relación con la obra de Quintana [295],

[293] M.J. Morante Rodríguez y L. Mateo Castañeyra, «La pintura en Fuerteventura y su conservación», en AA.VV., *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987, vol. II, p. 429.

[294] J. Pérez Morera [textos], *Magna Palmensis..., op. cit.*, p. 136.

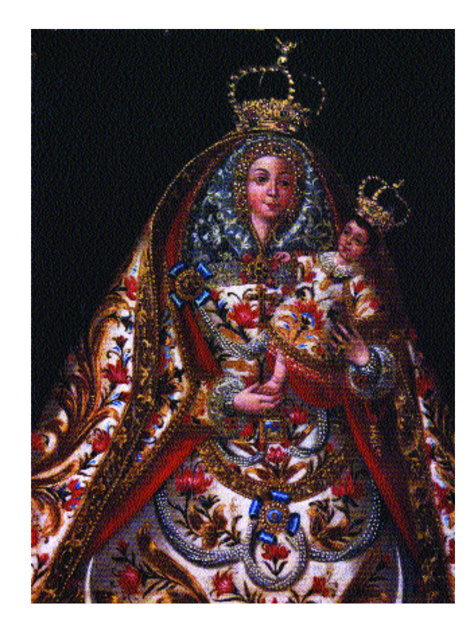
[295] J. A. Lasarte López, «Sagrada Familia en la mesa», en AA.VV., *La huella…, op. cit.*, pp. 330-332.



Sagrada Familia en la mesa, óleo sobre lienzo, anónimo canario hacia 1725, ermita de Nuestra Señora del Carmen, La Orotava.

sobre todo por la tendencia a los tonos cálidos y por el rompimiento de cielo en tonos amarillos y naranjas sobre los que aparece el Espíritu Santo. Además, la composición de la figura de María nos recuerda las Vírgenes del orotavense; sin embargo, este encargo particular tiene un aire conventual profundo, que nos remite a la plástica española del siglo XVII y que incluye un verdadero bodegón, género muy poco practicado entre los artistas canarios. Por todo ello, su autor, anónimo, debió conocer la obra de Quintana, quién sabe, personalmente, y frecuentar el entorno de los conventos, tal vez en la propia villa de La Orotava. Por todo eso, podemos considerarla como una pintura de comienzos del siglo XVIII, en torno a 1725, por ser generoso con el marco cronológico [296].

En el mismo contexto hay que señalar otra pintura de gran simplicidad, pero elegante y sensible con el tema. Se trata del *Tránsito de San Francisco* que se guarda en el convento de clarisas de La Laguna, obra anónima elaborada, con toda probabilidad, en el segundo cuarto del siglo XVIII. Estudiada desde el punto de vista organológico por Rosario Álvarez [297], es una de las escasas representaciones de este tema en el arte canario, además de otros dos ejemplos, uno al fresco en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife y el lienzo que perteneció al convento franciscano de Garachico, hoy en el ayuntamiento.



Virgen del Pino, óleo sobre lienzo, anónimo canario hacia 1747, Museo Diocesano de Arte Sacro de la Diócesis de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

En el caso de esta pieza lagunera, el pintor anónimo pertenecería al entorno conventual, más aún en esa ciudad llena de conventos, artistas y conocimiento en arte sacro. La escasa calidad técnica del lienzo no resta dulzura a la representación, tal vez pintada por algún fraile, e incluso por una religiosa, con cierta gracia para el oficio. El tránsito del fundador es dulce, suave; la melancolía queda reservada para Jacoba de Settesoli que, según la tradición, asistió al fundador en aquellos momentos. Sin embargo, el encanto proviene de los ángeles músicos que nos confirman que el día de su muerte, fue fiesta en el Cielo.

Ahora bien, un tipo iconográfico que generaría innumerables pinturas son las *veras efigies* canarias, es decir, pinturas, normalmente copiadas unas de otras, que fueron encargadas en las islas para representar a las devociones generales, con especial demanda de la Virgen de Candelaria, del Pino y de las Nieves, así como del Cristo de La Laguna. Es un tipo de icono que se popularizaría a comienzos del siglo XVIII y que tiene mucho que ver con una cierta consciencia de identidad canaria, es decir, de que esas devociones estaban relacionadas de manera indiscutible con la propia historia y cultura piadosa de las islas. Muchos autores plantean que el modelo inicial habría de encontrarse en las pinturas realizadas por Cristóbal Hernández de Quintana con el tema del Cristo de La Laguna o la Virgen de Candelaria, de medio cuerpo o cuerpo entero, ya en el siglo XVIII [298]. De hecho, existen ejemplos en todas las islas, caso de la *Virgen de Candelaria* que sigue el modelo de Quintana, aunque de factura muy popular y que se guarda en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Arucas [299].

El culto a la Virgen del Pino fue también notorio en Gran Canaria y cuenta con *veras efigies* de la patrona de la diócesis canariense, desde el

[296] Sobre la presencia de los bodegones en la pintura barroca, véase J. Luna, *El bodegón español en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

[297] R. Álvarez Martínez, «El Tránsito de San Francisco», AA.VV., en *La huella…, op. cit.,* pp. 444-446.

[298] C. Rodríguez Morales, *op. cit.,* p. 77.

[299] M.J. Riquelme Pérez, *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1990, p. 135.



Coronación de la Virgen, óleo sobre lienzo, José de Páez, 1756, Casa-Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria (Foto: Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria).

conocido lienzo realizado por José Rodríguez de la Oliva que posee la catedral de Santa Ana (c. 1768) hasta su empleo con fines piadosos asociándolo al retrato, como el del capitán Esteban Ruiz de Quesada y su esposa ante la Virgen del Pino, por Cristóbal Afonso (1793) en la iglesia de Santiago de Gáldar. Sin embargo, son muy numerosos los cuadros que pintaban a la Virgen, de medio cuerpo, con el fin de extender la oración piadosa ante estas sacras imágenes por toda la geografía insular. Muchos templos conservan piezas de gran valor que, como *veras efigies*, suponen una de las cumbres de la pintura anónima canaria del siglo XVIII. Es el caso de *Nuestra Señora del Pino*, lienzo hacia 1747, que pertenece al acervo del Museo Diocesano de Arte Sacro de la Diócesis de Canarias, en Las Palmas, mediocre en el dibujo del rostro pero pletórico en el detallismo de las ropas de la Virgen, sus joyas y todos los elementos que la consagran, no sólo como un motivo piadoso, sino cariñoso, maternal [300].

Por otro lado, durante la primera mitad del siglo XVIII irrumpe en Canarias, de forma considerable, la llegada de obras artísticas procedentes de América, sobre todo de talleres mexicanos, aportando no sólo formas artísticas novedosas sino una iconografía que renovará los gustos sociales, así como los encargos plásticos. La razón de esta entrada de obras de arte se justifica en los contactos con América. Los puertos de Campeche (México), La Habana (Cuba) y La Guaira (Venezuela) aparecen citados en muchísimos documentos notariales canarios a lo largo de la primera mitad del siglo.

La historiografía sobre este particular es muy extensa y se centra en los intereses canarios en el Nuevo Mundo, como es el fletamento de navíos para realizar la carrera de Indias en condiciones ventajosas. Cabe esperar de cualquier relación comercial que en el viaje de vuelta se trajesen piezas artísticas que serían luego incorporadas al patrimonio del comerciante, o vendidas en plaza. Los testamentos otorgados por aquellas fechas revelan numerosos datos a ese respecto, desde muebles, distinguidos como objetos valiosos, hasta pinturas *de Yndias*, como suelen ser citadas, sin especificar el origen.

Entre las pinturas llegadas desde América podríamos mencionar la *Inmaculada Concepción* atribuida al entorno del pintor mexicano Miguel Cabrera, propiedad del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna y pintada sobre tabla, o el *Tránsito de la Virgen*, obra de taller venezolano del siglo XVIII que junto con cuatro tablas más, llegaron al convento de San Pedro Apóstol y San Cristóbal de Garachico en el siglo XIX [301].

Ahora bien, una pintura hermosísima que se conserva en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria es el lienzo de la *Coronación de la Virgen*, pintada y firmada en la luna que figura a los pies de la Virgen, por José de Páez, en México, el año 1756. Presenta la particularidad de mostrar un esquema compositivo claramente mexicano, con la representación de la Santísima Trinidad con caracteres antropomórficos, vistiendo túnica y manto, para coronar a la Virgen.

300 M.R. Hernández Socorro, J. Concepción Pérez [comisarios], *Arte, devoción y tradición: la imagen del Pino de Teror*, Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Teror / Cabildo de Gran Canaria, 2007, ficha 8, p. 138.

301 M. Rodríguez González [textos y fotografías], *Arte Hispanoamericano en Canarias*, Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América/Diócesis de Tenerife / Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias / Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1992, pp. 50 y 60-62.

A los pies de la Inmaculada, a la derecha, se figura a San Juan Evangelista y a la izquierda una santa desconocida, suponemos que podría tratarse de Santa María Magdalena. A los pies de la composición figura el donante, el tinerfeño Juan Agustín Eduardo, alcalde mayor de la villa de Llerena Real en México. [302] Del mismo José de Páez es la *Virgen del Pópulo*, óleo sobre cobre de 1771, que pertenece al Museo Internacional de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe de La Laguna, estudiada por Carlos Rodríguez Morales [303], devoción sevillana arribada a América y ejemplo del tornaviaje señalado.

Otra obra mexicana de gran belleza, conservada en Gran Canaria, es la *Virgen de Guadalupe*, pintada hacia 1750 y que se venera en la iglesia de San Juan Bautista en Arucas, similar en el tema iconográfico a otros lienzos mexicanos del siglo XVIII y que se hallan repartidos por el Archipiélago [304]. Este caso es de especial belleza porque entre el óvalo que incluye a la Virgen de Guadalupe y las otras escenas, también en formato oval, con alusiones al milagro de la aparición, figura una decoración floral exquisita, muy conventual, que casi juega el papel de bodegón. Este tipo de ornamentación singulariza a la pintura del Setecientos como un arte que busca la delicadeza en una lenta evolución hacia la relajación de los temas iconográficos, algo que sólo se impondrá en las últimas décadas del siglo, cuando triunfen los planteamientos clasicistas.

En todo momento nos hemos referido a pintura religiosa y muy lateralmente, al género del retrato, que existiendo durante la primera mitad del siglo XVIII, sólo alcanzaría su cénit en los años centrales del siglo y la segunda mitad, como veremos más adelante. Pero si hemos mantenido como argumento principal el conservadurismo de la estética plenamente barroca durante toda la primera mitad del siglo XVIII, ¿qué pasa con los restantes géneros del Barroco, como el paisaje o el bodegón?

La respuesta se halla en el propio concepto de pintura que se tenía entre los clientes y los pintores canarios. Como hemos afirmado, la sociedad isleña manifestó durante todo el siglo XVII preferir la religiosa. Los demás temas eran mundanos, manifestaciones de vanidad. Es cierto que en el entorno cortesano de Felipe IV, que abarca buena parte del siglo XVII (1621-1665) se pintaron cuadros de historia, paisajes y bodegones, pero lo eran para adornar los palacios de reyes y nobles, sobre quienes descansaba la defensa de la Fe, costumbre lícita y moral. Sin embargo, podemos interpretar que las sociedades periféricas no tenían tales responsabilidades, ni para lo bueno ni para lo malo, preocupándose más por la salvación propia que por los intereses del Estado.

De hecho, los retratos realizados durante el siglo XVII son una excusa para mostrar al donante de la obra como un buen cristiano, no tanto para resaltar su hidalguía y peso social, como vemos en la obra del pintor Gaspar de Quevedo. Por ello, no existieron paisajes o bodegones como tales géneros, que apuntasen hacia el lujo y la vanidad. La primera mitad del siglo XVIII, heredera de ese espíritu, seguiría esos patrones. Sin embargo, algunos lienzos realizados en las primeras dé-

[302] M.R. Hernández Socorro [comisaria], *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI/XIX,* Casa-Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 131-133.

[303] C. Rodríguez Morales, «Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Madrid, núm. 98 (2008), pp. 223-227.

[304] M. Rodríguez González [textos y fotografías], *Arte Hispanoamericano…, op. cit.,* pp. 146-147.



Virgen de Guadalupe, óleo sobre lienzo, anónimo mexicano hacia 1750, iglesia de San Juan Bautista de Arucas.

cadas señalan ya la inclusión de flores, frutos y paisajes como telón de fondo de los temas principales, llegando a ocupar un lugar relevante el ornato del cuadro, pese a que no adquirirían la independencia como tales géneros.

Sólo la presencia efectiva de los clientes, principalmente de los nobles que intervenían de manera eficaz en los encargos artísticos, fomentaría el género del retrato, que nos ofrece nuevas pistas sobre la evolución de la pintura durante el siglo XVIII.



CONSERVADURISMO, SENTIDO PIADOSO Y HERENCIA FAMILIAR. JUAN MANUEL DE SILVA Y SU *VIRGEN DE LA MERCED*

Juan Alejandro Lorenzo Lima

Entre los muchos pintores que trabajaron en Canarias a principios del siglo XVIII, el palmero Juan Manuel de Silva Vizcaíno (1687-1751) adquiere cierto relieve y debe ser considerado como un artista de perfiles atractivos. Su notoriedad radica en haber otorgado novedades a antiguos modelos representativos y, aunque nunca alcanzó la fama de maestros anteriores como Hernández de Quintana (1651-1725), supo valerse de la realidad que le tocó vivir para obtener un reconocimiento mayor entre sus contemporáneos. Hijo primogénito del también pintor y escultor Bernardo Manuel de Silva (1655-1721), su trayectoria vital estuvo marcada por la itinerancia, por una actividad multidisciplinar (llegaría a ser escultor de mérito) y por haber abordado con el pincel diversos géneros pictóricos (cultivó con éxito la pintura devocional, el retrato, el dorado de retablos y la definición de amplias series con motivo religioso para templos y domicilios particulares). Sin embargo, al igual que sucede con otros creadores del momento, su pintura carece de un interés considerable por dar continuidad a esquemas heredados y por contratar obras muy sencillas, deudoras en su mayoría de estampas grabadas o de repertorios decorativos que no encontraban relación con los nuevos planteamientos del siglo XVIII.

Muchas de estas cualidades se perciben en una de sus realizaciones más notables: *Virgen de la Merced con San Ramón Nonato y Santa María de Cerverón*, colgada desde su conclusión en una capilla de la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma. El origen de la misma y las circunstancias que posibilitaron su existencia plantean que se trata de una pieza excepcional, pues, como es bien sabido, obedece a una petición de la familia Van de Walle Cerverón. En un completo estudio sobre el artista Pérez Morera señala que su fin radicaba en reivindicar el parentesco del linaje con la santa catalana (1230-1290), por lo que pudo obedecer a una solicitud expresa de Luis José Van de Walle Herrera (1680-1753), regidor perpetuo, influyente aristócrata y gobernador de armas en la isla. Otra hipótesis vincula su encargo con un privilegio que el papa Clemente XII concedió en enero de 1735, según el cual el rezo de esta santa se extendió a la provincia española de la orden mercedaria. No obstante, al margen de cuál fuera su objetivo, es evidente que se trata de una obra de propaganda y que resultaba idónea para reflejar el poderío de dicha familia en su entorno más inmediato o en un templo donde los antepasados del mismo Luis José Van de Walle habían depositado grandes intereses. En ello insistía la presencia de las armas de la casa de Cerverón en la parte baja del lienzo, recortadas luego y sin las que desconocemos ahora cuál era su composición originaria.

Por lo demás se trata de un trabajo atractivo, fiel reflejo de las preocupaciones que rodearon al maestro en su dilatada existencia. Revela una técnica esmerada y definida, dependiente en exceso del dibujo y poco dada al color, ya que en sus creaciones predominan tonos uniformes, restringidos a una misma gama y escasamente contrastados. También llama la atención por sus amplias dimensiones (215 x 157 cm) y por la notoriedad que adquiere el tema representado, afín a otras realizaciones suyas que relacionan en un mismo ámbito escenas humanas y gloriosas, es decir, a personajes religiosos y a la divinidad con el fin de perpetuar la estrecha unión que existió entre ellos. Así lo advierten cuadros como *Patrocinio de San José* (iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma) o varias representaciones de *San Francisco de Borja* (Orden Tercera de Santa Cruz de La Palma e iglesia de Telde), entre otras.

Su punto de partida también se podría localizar en grabados de origen europeo, en concreto en una estampa de la Merced que Peter Iodde *el joven* firmó a principios del siglo XVI y que tuvo un éxito considerable entre los pintores del Archipiélago. Dicha dependencia se advierte sobre todo en el contraposto de la Virgen, aunque el esquema compositivo revela una simplicidad extrema y ciertas licencias del artista. Así, desde la parte superior o gloria los personajes celestiales contemplan impasivos un prodigio, el vínculo piadoso entre la Virgen de las Mercedes y los principales difusores de su culto en el territorio hispano: San Pedro Nolasco y la citada Santa María de Cerverón. Diversos ángeles completan la escena e insisten en la importancia del suceso recreado, advirtiendo en ellos rasgos que singularizan con frecuencia a las creaciones del pintor. De ahí que ésta se convierta en un testimonio válido para enjuiciar su quehacer y la unión de componentes inusuales en una pintura de Canarias: buen arte, devoción mercedaria y representatividad social.

LAS NOVEDADES EN EL GUSTO PICTÓRICO HACIA 1750

A lo largo del primer cuarto del siglo XVIII comienza a manifestarse el temperamento particular de algunos personajes canarios cuya idiosincrasia les haría rebelarse contra el estado general en el que se hallaba sumida la cultura local, por lo que buscarían nuevos horizontes más allá de nuestras aguas. Es el caso de Cristóbal del Hoyo-Solórzano Sotomayor (1677-1762), marqués de San Andrés, que posee una de las biografías más apasionantes del Setecientos canario. Nacido en Tazacorte, el joven palmero vinculado a la nobleza tinerfeña llevó una vida tan tumultuosa como apasionante, involucrado en la vida comercial, sobre todo del vino, y ansiaba, por su espíritu inquieto, todo lo que fuese cercano a la cultura extranjera, especialmente a la francesa[305]. Su vida, que transcurrió entre La Palma, Tenerife, Gran Canaria, Londres, París, Flandes, Madeira, Lisboa y Madrid, es un buen ejemplo de un canario universal que procuraba el distanciamiento de la cultura local. Fue admirado por pocos y odiado por muchos, entre otras por las fuerzas más conservadoras de la Iglesia canaria, aunque no por ello dejó de atender las razones de su mayorazgo, incluido el patrocinio artístico del convento franciscano de Icod.

No podemos extrapolar el ejemplo del marqués de San Andrés a la nobleza canaria, pues él fue la excepción, pero sí es cierto que hacia 1720, coincidiendo con los primeros viajes europeos de este noble, el género del retrato, muy limitado en el siglo XVII, alcanzará un desarrollo extraordinario. Este hecho queda justificado por varios acontecimientos. En primer lugar, porque un joven pintor lagunero llamado José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), apodado *el Moño*, cuya cronología es ciertamente similar a la del marqués, siendo aún joven se dedicó a la pintura, pero casi en exclusividad al oficio de retratista. Casado cuatro veces por viudedades sucesivas, en el segundo de los matrimonios, acaecido en 1718, entroncó con una familia orotavense de prestigio, la de Bárbara García de Molina y Calzadilla, que le abrió las puertas de las clases acomodadas tinerfeñas, especialmente de La Laguna[306].

A partir de 1718, cuando pintó el retrato mortuorio del comerciante francés Bernardo de Fau, introdujo el gusto por ese género en el entorno más exigente de Canarias, el lagunero, que junto con el inmediato a la catedral de Las Palmas, marcaba el ritmo pictórico por aquellas fechas. No cabe duda de que Rodríguez de la Oliva inauguró el género retratista con una fuerza extraordinaria, aunque sus primeras obras re-

[305] Vésase M.A, Hernández González, *Biografía del vizconde del Buen Paso*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1989.

[306] Véase C. Fraga González, *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1983, pp. 23-41.

cojan un sentido piadoso aún barroco, como se ve en la saga de retratos mortuorios de Lope Fernando de la Guerra y Ayala, fallecido en 1729 y su mujer, María Antonia Rosell de Lugo y Home, muerta en 1736. Sendas pinturas, por tétricas que hoy nos puedan parecer, significaron un gran avance en la noción del arte, porque Rodríguez de la Oliva no pintaba ya un retrato un tanto ideal del personaje, como deducimos que sucedió en gran medida hasta entonces, sino que buscaba fijar una imagen real, auténtica, destacándolo así en su contexto social, como señal de abolengo.

En cierto modo, Rodríguez de la Oliva participaba de una tendencia aperturista en la pintura canaria. Los retratos de los prelados no fueron constantes en el Seiscientos; sin embargo, ya a comienzos del siglo XVIII apreciamos una tendencia generalizada a buscar la inmortalización de los obispos que, en definitiva, eran los *primeros ciudadanos* de Canarias. El obispo Lucas Conejero de Molina gobernó entre 1714 y 1724. Fueron diez años de actividad importante, destacando el patrocinio sobre algunas obras artísticas notorias, como es la iglesia del convento de San Pedro de Alcántara en Santa Cruz de Tenerife. Sin embargo, nos interesa su presencia en el género del retrato, pues fue pintado, al menos, en dos ocasiones con resultados dispares en la ejecución técnica, pero ambas de gran interés iconográfico.

La primera imagen es un lienzo, de autoría anónima, que se conserva en la iglesia de San Ginés de Arrecife de Lanzarote, ejecutado en 1716, una pintura plana y rígida desde el punto de vista de la composición, pero muy interesante desde la perspectiva iconográfica. En primer lugar, se trata de un grupo, al incorporar dos personas y objetos de adorno. El obispo está cubierto por un dosel de damasco, resaltando su dignidad, que queda reforzada al apoyar su mano sobre libros de historia sagrada; en el ángulo superior izquierdo apreciamos las armas del obispo. Tras él, retratado de cuerpo entero, se halla su secretario, José Joaquín de Calleros Figueredo, prudentemente un paso atrás pero también cubierto por una capa de raso con la que afirma su función. A los pies, una alfombra persa cubre la estancia de la sala [307].

Otro lienzo que muestra igualmente la opulencia del retrato que comienza a introducirse en los primeros años del siglo XVIII es el que realizó un artista anónimo, quien sabe si el mismo del cuadro lanzaroteño, al obispo Bartolomé García Ximénez, quien gobernó la diócesis en los últimos años del siglo XVII. Esta obra, en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife, es bastante frontal y con problemas de dibujo, lo que no resta interés a la composición, con cortinajes, una estantería repleta de libros sagrados y un hermoso conjunto de tinteros de plata. A los pies, nuevamente, una alfombra persa. Los detalles menudos y la idea obvia de destacar la raigambre del retratado nos habla no de una nueva plástica, sino de un nuevo interés por el arte como medio para manifestar el poder.

Este lienzo pudo ser pintado hacia 1724 y hace pareja con otro en el que figura el ya mencionado obispo Lucas Conejero, situado en el mis-

[307] Véase A. Vitaubet González, «Retrato del obispo Lucas Conejero», AA.VV., en *La huella…, op. cit.,* pp. 313-314.



Retrato del obispo Lucas Conejero, óleo sobre lienzo, anónimo canario, 1716, iglesia de San Ginés, Arrecife de Lanzarote

mo espacio sagrado y atribuido a José Rodríguez de la Oliva. Para Carlos Gaviño de Franchy, se trata de dos obras muy semejantes, la que representa a Conejero, mejor que la de García Ximénez. Así, hablaríamos de un artista, en el caso del retrato de García Ximénez, deudor de Rodríguez de la Oliva [308]. En cuanto al lienzo del obispo Conejero, a pesar de su mejor pincel, muestra cierto conservadurismo ligado al retrato tradicional del siglo XVII, como señala Carmen Fraga González [309], lo que nos pone ante la siguiente encrucijada; un Rodríguez de la Oliva de mejor formación pero, tal vez por las presiones sociales, menos libre a la hora de escoger el modelo para representar al obispo, y un pintor menor, con menos capacidad para el dibujo, pero más libre y *moderno* a la hora de plantear el esquema compositivo.

[308] C. Gaviño de Franchy, «Los retratos de Don Bartolomé García Ximénez», en AA.VV., *Arte en Canarias*..., *op. cit.*, tomo II, pp. 356-357.

[309] C. Fraga González, *Escultura y pintura…*, *op, cit.,* p. 50.

Este avance hacia la aceptación de un arte más despojado de la fría trascendencia barroca podemos apreciarlo en otros retratos de la época. Es el caso de la efigie de María Ana Vélez del Hoyo, pintada por el palmero Juan Manuel de Silva, ya estudiado, hacia 1740 [310]. Este retrato y el de su marido, hoy en la colección Massieu de Las Palmas de Gran Canaria, introducen el género del paisaje, pero no cualquier paisaje, puesto que en opinión de Jesús Pérez Morera, se trataría de la ermita de San Pedro de Argual, es decir, una alusión directa a sus propiedades y los orígenes de la fortuna familiar: el ingenio azucarero. Además, incorpora unos guantes y un cofre de plata sobre el que reposa un pajarito, alusión directa al lujo y bienestar de la familia. Esa imagen se complementa con la elegante vestimenta de la dama, la cinta en el pelo ornada de flores y la flor que lleva entre sus manos. Son señas de una cultura nueva, incluso con un cierto sesgo sensual, que anuncia un nuevo tiempo. ¿El modelo? No olvidemos que esta dama era una sobrina muy querida del marqués de San Andrés. Quién sabe si envió algún modelo de retrato en un camafeo desde Francia, país que capitaneaba la vanguardia del género, y que luego fuese empleado como fuente por el ávido Juan Manuel de Silva.



Retrato de Gaspar Fernández de Uriarte, óleo sobre lienzo, atribuido a Cristóbal Afonso, década de 1780, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Este lienzo nos recuerda nuevamente la personalidad del marqués de San Andrés. Cristóbal del Hoyo-Solórzano Sotomayor, en su residencia de Icod de los Vinos, llegó a encargar unos frescos, desaparecidos, inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, clara demostración de su interés por la cultura clásica y las fuentes iconográficas de la cultura pagana, concretamente por la mitología [311]. Estos temas fueron novedosos en la plástica canaria, testigos de una nueva mentalidad alejada del conservadurismo imperante. Además, un retrato anónimo del marqués sitúa tras él una estantería con tomos de la obra de Ovidio, como signo de distinción. En ese contexto podremos suponer la más que posible intervención del marqués en el modelo del retrato de su sobrina María Ana y de su esposo Antonio José Vélez y Pinto, vestido a la francesa como todo el entorno erudito de la nobleza canaria de la primera mitad del siglo XVIII, y no digamos nada en lo que respecta a los ilustrados de las últimas décadas del siglo.

El cambio que se va produciendo lentamente hacia mediados de siglo lo podemos seguir a través de José Rodríguez de la Oliva, quien continuaría realizando espléndidos retratos no tanto por la calidad del pincel sino por la intención permanente de captar tanto el espíritu y temperamento del personaje como su rango social. En definitiva, que los retratos realizados aproximadamente entre 1730 y 1760, por buscar fechas acomodaticias, ya revelan cierta influencia del modelo francés que había llegado a España en tiempos de Felipe V, poco a poco divulgado en las periferias merced al grabado. Dicho de otro modo, Canarias incorpora entonces costumbres y hábitos artísticos madrileños aunque sólo afectasen a familias distinguidas y normalmente relacionadas con el comercio.

Es el caso de las efigies de Gaspar Fernández de Uriarte y su esposa Antonia de León Román, atribuidos a Cristóbal Afonso y pintados en

310 J. Pérez Morera, «El patronazgo de los señores», en AA.VV., *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1994, pp. 84-86.

311 J. Concepción Rodríguez, *op. cit.*, p. 89.



Retrato de María Ana Vélez del Hoyo, óleo sobre lienzo, Juan Manuel de Silva, hacia 1740, colección Massieu, Las Palmas de Gran Canaria.

la década de 1780[312], ambos en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Son planos en el dibujo y neutros en el color de fondo. Aunque un tanto conservador, el artista insistió en mostrar a los personajes como notables de su tiempo, a la moda en el vestir y en el pensar. Por ello, la esposa Antonia viste elegantemente, con un sombrero gracioso, un abanico y un libro en sus manos entre flores. Su esposo, vestido con casaca militar —pues lo era—, se sitúa en primer plano, mientras que en segundo, siguiendo con la costumbre barroca del *cuadro dentro del cuadro*, incorpora un lienzo de la Inmaculada Concepción, aludiendo a su patronato, asunto de Estado bajo el reinado de Carlos III. Gaspar Fernández de Uriarte se presenta como un fiel hidalgo preocupado por los asuntos de su tiempo: la defensa del Reino y de la Inmaculada. Al pintar así, Cristóbal Afonso se mostraba también como un hombre de su tiempo.

Además de la estética del retrato, otro cambio sustancial va a producirse hacia 1750: el triunfo del modo italiano en la pintura de perspectiva de las iglesias canarias. Una consecuencia del ascenso al poder de Felipe V fue que los pintores españoles que servían a la monarquía y a las principales instituciones del Estado se orientasen hacia el gusto italiano que triunfaba en toda Europa. De hecho, hacia 1734 se inició una nueva etapa en la pintura española, cuando por mediación del marqués de Scotti, consejero particular de los reyes en materia artística, fueron llamados varios pintores italianos a España, entre ellos Giacomo Bonavía y Bartolomeo Rusca y años más tarde, el veneciano Giacomo Amigoni. A la muerte del último, en 1752, bajo el reinado de Fernando VI, llegó el napolitano Corrado Giaquinto, conocido sobre todo por su brillantez como fresquista. También arribaron por aquellas fechas retratistas franceses de la talla de Louis Michel van Loo, encargado de pintar a Felipe V y a Isabel de Farnesio.

Por otro lado, varios pintores españoles que trabajaban tanto para la corona como para las familias principales del país resolvieron trasladarse a Italia, concretamente a Roma, para conocer las novedades artísticas. Es el caso de Francisco Preciado de la Vega, Juan Bautista de la Peña, Pablo Pernícharo o Antonio González Ruiz, quienes participaron en la posterior formación de la Real Academia de San Fernando[313].

La proximidad entre Madrid y Roma se intensificó de manera extraordinaria y en la década de 1740 el prestigio del arte italiano iba, poco a poco, sustituyendo al arte barroco tradicional en los gustos de la élite española. En otras palabras: lo italiano se incorporaba a lo español sin traumas, sin transiciones abruptas. Las clases privilegiadas, desde la corona hasta las principales diócesis, comenzaron a realizar encargos a pintores italianos, formados en Roma o Venecia o, simplemente, que pintaban a la manera italiana, aunque nacidos y formados pictóricamente en España. Al margen de las grandes composiciones, se tenía por italiana toda la pintura ornamental, cenefas, guirnaldas o *putti*, presentes en la pintura y la escultura española desde comienzos del siglo XVI, como demuestra la ornamentación plateresca que tuvo en Salamanca, Valladolid, Burgos o Alcalá de Henares

[312] C. Gaviño de Franchy, «Don Nicolás de Molina y Briones», en AA.VV., *La huella…, op.cit,* pp. 194-195.

[313] Véase C. Bédat, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

una magnífica representación, incluso en Las Palmas, La Laguna y Santa Cruz de La Palma.

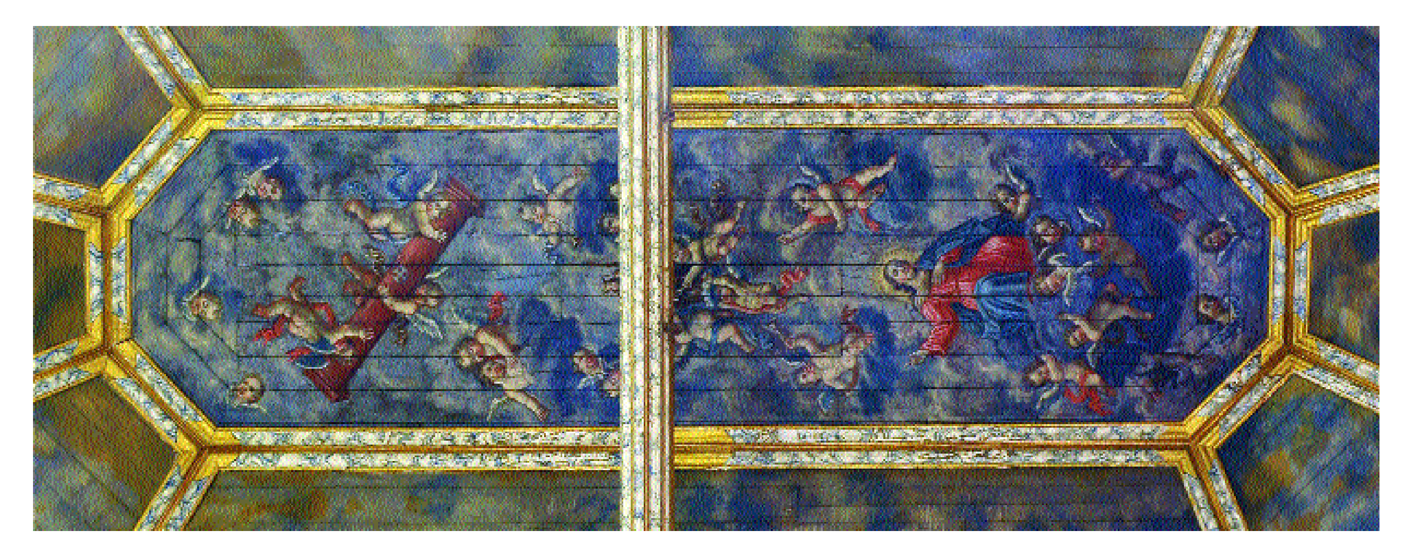
Por ello, cuando volvió «la moda» por lo italiano a Canarias en la década de 1750 respondía exactamente a eso, a una moda, una nueva costumbre pero que, en otra medida, había arraigado doscientos años antes en la mentalidad artística insular. Las techumbres canarias eran de madera. No hubo cúpulas hasta el siglo XVIII más avanzado. Por ello, la incorporación de ciclos pictóricos a cubiertas en madera y paredes fue un acto «de moda», que encajaba el gusto del momento. Y ya que hablamos del momento, no olvidemos que el gran teórico de comienzos del siglo XVIII fue el jesuita Andrea Pozzo, cuya obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicada en Roma en dos volúmenes entre 1693 y 1709, se convirtió en libro de cabecera de todos los pintores. Efectivamente, este trabajo pretendía, por medio de ejemplos prácticos, instruir a arquitectos y pintores sobre el uso de la perspectiva, tanto la real y práctica como la ilusionista, que representase escenas de glorificación con la inclusión de arquitecturas fingidas y rompimientos de gloria en la bóveda celeste (inclusión de figuras que parecen atravesar el cielo y reforzar la imagen de prodigio).

Todo lo que sirviese a la teatralización de la escena, a crear grandes escenografías, interesaba a Pozzo. Y los proyectos de Pozzo interesaban, a su vez, a patrocinadores y pintores. Su obra conoció una divulgación casi inmediata por toda Europa a lo largo del siglo XVIII y las cortes de Viena, París, Berlín, Dresde, Münich y Lisboa cayeron rendidas a sus ideas. Madrid también. Por esa razón, los pintores procedentes de Italia eran bienvenidos en España, pues traían ideas renovadoras del arte ajustadas a la expresión pomposa y menos trascendente del poder. Pronto los pintores asimilaron esas ideas en toda España, incluso en las periferias del poder.

Como ejemplo temprano de esta costumbre italiana, adoptada en Canarias, debemos citar la pintura sobre madera que cubre la techumbre del presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife, realizada por el lagunero Nicolás Lorenzo de Fleitas y Abreu (1688?-1755) [314]. Este artista realmente ejecutó el encargo que le hiciera el clérigo aragonés José Guillén, que deseaba dejar constancia en Tenerife de su devoción a la patrona de su tierra, la Virgen del Pilar. La ejecución pictórica se realizó entre 1751 y 1755, aproximadamente. Se aprecia en los faldones laterales de la armadura la representación de unas nubecillas y una cenefa ornamental que preparan la atmósfera que se respira en el almizate, la representación en la Gloria de la Virgen del Pilar, expresada en tres momentos: el traslado del pilar por los ángeles, a los pies de la composición, la glorificación propiamente dicha de Nuestra Señora del Pilar, en el centro, y una imagen de la Virgen en la cabecera, ya junto al retablo mayor, vestida como Inmaculada Concepción.

Esta última figura nos recuerda el concepto iconográfico heredado de Quintana y nos conduce hacia la pintura decorativa de sello claramente italiano que invadiría Canarias durante la segunda mitad del si-

314 M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…*, *op. cit.*, pp. 267-271.



Triunfo de la Virgen del Pilar. Pintura de perspectiva del presbiterio, óleo sobre madera, Nicolás Lorenzo de Fleitas y Abreu, 1751-1755, iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife.



Santos jesuitas. Óleos sobre lienzo colados en pared, Francisco de Rojas y Paz, 1755-1756, iglesia de San Francisco de Borja, Las Palmas de Gran Canaria.

glo XVIII. Lo que resulta evidente es que no sería el pintor, Nicolás Lorenzo de Fleitas, el que sugeriría el tema y la composición, sino el patrocinador de la obra, clérigo culto y que a buen seguro contaba con algún grabado, un dibujo preparatorio o, simplemente, conocía este tipo de representaciones, que ya eran comunes en los núcleos artísticos españoles hacia mediados del siglo XVIII. Éste transmitiría al artista su intención, siendo realizado ajustándose al deseo inicial.

El otro gran ejemplo monumental lo encontramos en Las Palmas de Gran Canaria. Se trata de los lienzos que cubren la cúpula de la iglesia de San Francisco de Borja en el barrio de Vegueta, antes iglesia del colegio jesuita de la localidad, pintados por Francisco de Rojas y Paz (c. 1700-1756). El artista nació y se formó en Las Palmas, aunque está documentado un viaje a Tenerife en la década de 1750, contactando con otro grancanario, Juan de Miranda, el más insigne pintor del siglo XVIII de quien hablaremos más adelante. En ese tiempo fue llamado para ejecutar varios trabajos pictóricos para la iglesia lagunera de Nuestra Señora de los Remedios, pintando en la cubierta de la capilla mayor varios temas marianos, así como en las pechinas de esa armadura. Regresó a Gran Canaria y en Las Palmas recibió el encargo que nos ocupa, las pinturas de la cúpula de la iglesia de San Francisco de Borja, ejecutadas entre 1755 y 1756 [315]. Nótese que durante el tiempo que pasó en Tenerife se estaba pintando la cabecera de la iglesia del Pilar de Santa Cruz y

[315] *Ibídem*, pp. 453-465.

que Nicolás Lorenzo de Fleitas repitió el esquema en el presbiterio de la desaparecida iglesia de los Remedios. Esto quiere decir que Francisco de Rojas y Paz habría adquirido en el puerto y futura capital tinerfeña un cierto adiestramiento en este arte.

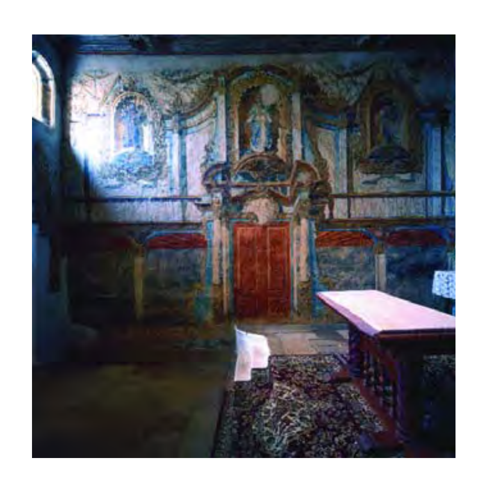
Al regresar a Las Palmas, como hemos dicho, recibió el encargo nada menos que de los jesuitas, muy interesados en toda España por incorporar la pintura grandilocuente y escenográfica en todas sus casas, ya que fue precisamente la Compañía de Jesús la primera en exaltar la pintura de perspectiva en sus iglesias romanas, entre ellas la de San Ignacio de Roma. Así pues, el templo grancanario habría de recibir una pintura «a la moda» jesuítica y para ello se contó con un buen artista de la tierra que acababa de regresar de una estancia muy favorable en el gran núcleo artístico de Canarias, La Laguna, en contacto con la obra y los seguidores de Quintana, que por aquellas fechas continuaba siendo la gran referencia en cuanto a los pintores isleños.

Por esa razón, Rojas y Paz buscaría modelos que se adaptasen a un concepto escenográfico, a la italiana, realizando una serie de lienzos, luego adheridos a la pared. Los santos figurados son San Francisco de Borja (canonizado en 1721), San Ignacio de Loyola, Nuestra Señora de la Asunción, San Estanislao Kotska (canonizado en 1725), San Luis Gonzaga (canonizado en 1726), San Francisco de Regis (canonizado en 1737), los tres santos mártires jesuitas del Japón y San Francisco Javier, y dictaría el programa el padre Sebastián de Doblas[316].

Cada uno de los lienzos presenta la misma composición, un fondo prodigioso roto por el vuelo de ángeles que portan el lirio de la pureza en un rompimiento de gloria en tonos naranjas, mientras que los santos, sin una iconografía demasiado precisa, a decir verdad, esperan la glorificación portando atributos más o menos identificables. Hemos de advertir que estas pinturas grancanarias son muy tempranas en la divulgación de algunos de estos santos, que, como hemos visto, habían sido canonizados, al menos en cuatro casos, treinta años antes. Por ello, la iglesia grancanaria supone un despliegue de orgullo jesuita, acorde al esplendor que la Orden estaba alcanzando en todo el imperio hispánico y que pocos años después se frustraría con su expulsión.

Ahora bien, si analizamos los lienzos, comprenderemos que el artista no hizo más que trasladar los presupuestos plenamente barrocos a esta composición; es decir, que formalmente continúa siendo una pintura barroca, pues la novedad del siglo XVIII, propiamente italiana y derivada de Tiépolo, consistiría en disminuir la tensión dramática para ganar en espectacularidad en los tonos de los cielos (celajes) rosas, azules o naranjas, quedando la figura relegada a un plano secundario. Nada de esto acontece en los lienzos de Rojas y Paz. Así pues, el concepto es moderno, italianísimo, la idea se corresponde también con el nuevo impulso patrocinador de la Compañía de Jesús, pero la realización final arrastra el barroquismo que el pintor aprendió a lo largo de su vida. No obstante, estas pinturas de Las Palmas de Gran Canaria suponen una de las cumbres de la pintura canaria del siglo XVIII y el encargo en su conjunto, uno de los más interesantes.

[316] J. Escribano Garrido, *Los jesuitas y Canarias: 1566-1767*, Facultad de Teología de la Universidad de Granada, 1987, pp. 383-385.



Pinturas murales de temática franciscana, frescos, anónimo canario de la década de 1770, ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta.

En Fuerteventura encontramos una auténtica «basílica» de pintura de perspectiva y de sello notoriamente popular, la ermita de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta. Se trata de los frescos que cubren las paredes del presbiterio, de autoría anónima, aunque deducimos, tras la lectura del libro de fábrica, que estarían realizadas antes de 1783, cuando se señala la ampliación del retablo mayor ganando un segundo cuerpo. Si observamos la decoración de ese segundo cuerpo, ya de gusto rococó, incluyendo *rocailles*, y la comparamos con los frescos, apreciamos la mano de un mismo artista, por lo que cabe fecharlas en torno a la década de 1770. Pero lo más interesante en este caso no sería la autoría material, sino la intelectual. Ya hemos apuntado con anterioridad el peso tan extraordinario que la orden franciscana tuvo en Fuerteventura. Este es un ejemplo más, puesto que antes de 1753 existía un ciclo de lienzos que narraban la vida del patrono, San Pedro de Alcántara, a la que se sumaban ahora estas pinturas murales para exaltar temas franciscanos, como al fundador, San Antonio de Padua, la Inmaculada Concepción y un tema piadoso propio de los conventos franciscanos: el Niño Jesús como Nazareno.

En un trabajo anterior señalamos la relación existente entre estos frescos y la piedad franciscana del siglo XVII, donde los grabados refuerzan el poder de la oratoria predicada en los templos y editada en numerosos libros destinados al fomento de la devoción[317]. Es decir, que tras este encargo se halla la personalidad de un franciscano alertando al pintor sobre los temas que debían representarse. Sabemos que quienes donaron el retablo fueron los sargentos Gaspar de Mesa y Marcial Conrado. Es decir, que ellos pagarían posiblemente todas las obras efectuadas en el templo, un fraile orientó los temas y el pintor se limitó a ejecutarlos. Ahora bien, tanto el fraile como el pintor tuvieron que tener cierta formación o, al menos, consultar fuentes piadosas y artísticas, cada uno las suyas, que dudamos se encontrasen en Fuerteventura, así que una vez más sugerimos un contacto entre el entorno erudito tinerfeño y majorero.

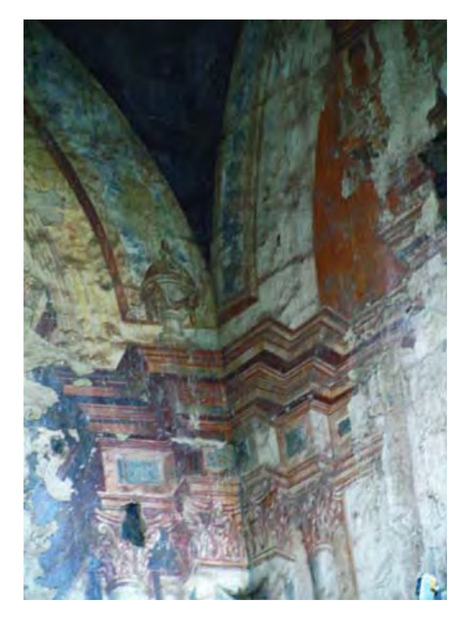
En cualquier caso, las pinturas parietales de La Ampuyenta revelan el conocimiento de la pintura italiana de perspectiva. Una banda inferior nos muestra arquitecturas fingidas, a modo de trampantojos, que se reiteran en las dos puertas, asimismo fingidas, que aplican las nociones de perspectiva, al mostrar un frontón partido sobre el que se levanta el nicho que alberga las imágenes sacras. El segundo cuerpo es una sucesión de nichos en perspectiva con las efigies de los santos, cuyos frontones se ven coronados por guirnaldas formadas por rocallas, al gusto estético rococó. Se trata de un magnífico ejemplo de pintura donde se aúna la espiritualidad barroca con una estética más suave y ligera que, realmente, pertenece al siglo XVIII avanzado de raíz italiana. Es, en definitiva, un conjunto artístico muy de su tiempo. La intriga continúa acerca de quién orientó ideológicamente esta obra, por qué y cuáles fueron las fuentes empleadas. Y, sobre todo, por qué en La Ampuyenta. Bravo por Fuerteventura.

Otras iglesias canarias recibieron frescos de perspectiva en sus paredes, creando una atmósfera escenográfica muy al gusto italiano pero

[317] C. Castro Brunetto, *El entorno artístico de Fray Andresito (Fuerteventura-Chile, 1750-1850)*, Cabildo Insular de Fuerteventura, 2000.

que ya podríamos calificar como internacional, pues todas las grandes monarquías europeas introdujeron este tipo de pinturas tanto en el entorno cortesano como en el religioso, eso sí, por medio de los mecenas eclesiásticos. Podría decirse que la pintura de perspectiva a partir de Andrea Pozzo se convierte en la primera forma internacional de arte, que partiendo de un país y un contexto cultural, se expande por los países de cultura afín, caso de las naciones católicas que vivían bajo el modelo consagrado como Estado Moderno o Absoluto.

Un ejemplo son los frescos que decoran el presbiterio de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, realizados en el último cuarto del siglo XVIII que incluyen arquitecturas fingidas para enmarcar escenas sagradas extraídas del Antiguo Testamento, o los restos de pintura de la capilla mayor del antiguo convento del Espíritu Santo, vulgo San Agustín, de La Laguna, hoy en ruinas desde el incendio de 1964. En este caso, se trata de un trampantojo que muestra un conjunto clasicista compuesto por capiteles y arquitrabes, testimonios del prestigio que este tipo de pintura había alcanzado a finales del XVIII. Debemos reparar en que las arquitecturas de perspectiva eran frecuentemente empleadas en los presbiterios, es decir, en el espacio sagrado por excelencia, dado que allí se producía la Transustanciación. Ya que la arquitectura de perspectiva nace para reforzar cualquier escenografía, nada más natural que su utilización en los contextos litúrgicos de mayor fuerza para el cristiano.



Pintura de arquitectura fingida, frescos, anónimo canario de la segunda mitad del siglo XVIII, presbiterio de la iglesia de San Agustín de La Laguna (en ruinas). (Foto: Pablo Jerez).

En Icod de los Vinos se halla uno de los conjuntos pictóricos más interesantes iconográficamente del siglo XVIII canario, concretamente la cubierta de la capilla mayor de la iglesia de los Dolores, aneja al ex convento de San Francisco, fundada por Gabriel Hurtado de Mendoza y su esposa Bernarda Isabel Pérez Domínguez y construida por dicha señora y su hijo Fernando José Hurtado de Mendoza [318]. En este caso, las pinturas fueron realizadas sobre la cubierta octogonal, organizada en ocho faldones, cada uno de los cuales está dividido en dos bandas. En la inferior se representan alegorías morales y bíblicas, mientras que en la superior, entre ángeles, unos pedestales acogen lemas sagrados. Todo el conjunto es profundamente teológico y presenta un profundo sentimiento contrarreformista, siguiendo el modelo iconológico de Césare Ripa, con referencias a otros libros simbólicos del tránsito entre los siglos XVI y XVII que han servido de inspiración iconográfica.

En cuanto al pintor, Margarita Rodríguez González [319] señala la mano de Cristóbal Afonso (1742-1797), nacido y formado en La Laguna pero con una estancia formativa en Las Palmas. Regresaría a Tenerife con posterioridad, que sería cuando pintase esta cubierta, tan íntimamente vinculada al estilo italiano y en la que Domingo Martínez de la Peña ve una influencia portuguesa. No obstante, Cristóbal Afonso, durante su estancia en Las Palmas, apreciaría las pinturas que por aquel entonces había realizado Francisco de Rojas y Paz en la iglesia de la Compañía del barrio de Vegueta y quedaría profundamente impresionado por la capacidad escenográfica para representar los misterios de la fe. Tal vez por ello, al recibir de la familia icodense Hurtado de Mendo-

[318] Véase D. Martínez de la Peña, *El convento del Espíritu Santo de Icod*, Excmo. Cabildo de Tenerife / Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, 1997, pp. 329-337.

[319] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…, op. cit.*, pp. 115-119.



Alegorías morales, bíblicas y lemas sagrados, cubierta del presbiterio, óleo sobre madera, Cristóbal Afonso, hacia 1770, capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Icod de los Vinos (Foto: Pablo Jerez).

za este encargo, tan caro al Barroco y con un programa simbólico basado en la mejor tradición iconológica manierista, pudo muy bien adoptar el esquema grandilocuente y rico en referencias visuales adquirido en Las Palmas.

Además, este pintor fue hombre instruido en el arte del retrato y la propia Margarita Rodríguez González confirma su proximidad al estilo del gran retratista lagunero José Rodríguez de la Oliva; de hecho, entre 1770 y 1774 pintó a la mencionada señora y a su hijo Fernando, incluyendo los blasones y los característicos elementos compositivos (libros, pluma y tintero sobre una mesa) para dejar constancia de la cultura y bienestar del patrono del mayorazgo. Ese gusto por el retrato se encuentra en una pintura hecha para la familia Hurtado-Domínguez. Se trata de la *Administración del Sacramento de la Eucaristía* que se conserva en la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos atribuida al propio Cristóbal Afonso, pues se encontraba entre las pertenencias de la familia a finales del siglo XVIII [320]. En esta ocasión, presenciamos una imagen poco común en el arte en Canarias: una escena de grupo, el central organizado en torno al eje constituido por el enfermo, el sacerdote que le administra el Sacramento y un Cristo crucificado sobre un altar. En sendos laterales se sitúa un grupo de personas que participan del hecho con gran fervor, portando velas, un guión del Santísimo y un palio, mientras que un religioso franciscano también asiste al doliente en primer término.

Los retratos de todos los personajes son especialmente notables, con la clara intención de marcar la personalidad a través de los rasgos fisionómicos, algo inusual en Canarias, al menos en grupos tan numerosos. Como es lógico, nuestra imaginación vuela hacia las grandes composiciones de la pintura madrileña del tiempo de Carlos II, con fray Juan Rizzi, Carreño de Miranda o Claudio Coello. No es descabellado suponer que Cristóbal Afonso conociese algún dibujo llegado a los entornos eruditos icodenses que mostrase diseños de la Corte. Aunque plásticamente este lienzo es plano y con un sentido poco acertado de la profundidad, las carencias técnicas quedan muy bien suplidas por la originalidad del tema, de hondas raíces barrocas y de una sensibilidad espiritual atávica a los principios contrarreformistas, algo ya fuera de moda en el núcleo lagunero pero enraizados sin duda alguna en la comarca de Daute.

También queremos dejar testimonio de otro importante retrato realizado por Cristóbal Afonso. Se trata del lienzo sobre la *Virgen del Pino con el capitán Esteban Ruiz de Quesada y su tercera esposa, Catalina Victoria* conservado en la iglesia de Santiago de Gáldar, de 1793 [321]. Se trata de una obra rígida y algo acartonada, realmente arcaizante para su época, pero que demuestra cómo los ideales barrocos permanecían vivos en aquel momento; en cualquier caso, este retrato es un buen ejemplo de dos lenguajes iconográficos asentados durante el siglo XVIII, la *vera efigie* que representa la figuración de la Virgen del Pino y el propio género del retrato, algo inferior si lo comparamos con la obra anterior, pero no por ello menos interesante. La imagen del capitán es mostrada como hom-

[320] J. Gómez Luis-Ravelo, «Administración del sacramento de la Eucaristía», en AA.VV., *La huella…, op. cit.*, pp. 381-383.

[321] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…, op. cit.*, pp. 121-123.

bre de prestigio y éxito social, lo que queda patente por el uso de una brillante guerrera, así como por la idea de retrato funerario que parece continuar el estilo de Rodríguez de la Oliva. Su esposa, figurada como una dama de la sociedad insular, también en el estilo del maestro lagunero, parece estar de acuerdo con el espíritu del retrato dieciochesco. Esta obra es un resumen, en cierta manera, de la historia del género del retrato desarrollado por los pintores canarios durante el Setecientos, si bien al estar pintada a finales del siglo sería ya extemporánea a la moda.



Virgen del Pino con el capitán Esteban Ruiz de Quesada y su esposa Catalina Victoria, óleo sobre lienzo, Cristóbal Afonso, 1793, iglesia de Santiago Apóstol, Gáldar.

Retornando a las pinturas de tradición italiana, nos deparamos con un hecho muy interesante. Una parte significativa de las armaduras mudéjares de las principales iglesias canarias fueron renovadas o nuevamente construidas durante el siglo XVIII debido a la ampliación de los templos parroquiales o por el estado de deterioro de las más antiguas. El periodo áureo de esa renovación llega hacia 1750, coincidiendo con la presencia en las cuatro principales ciudades canarias, Las Palmas, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife y Santa Cruz de La Palma, de importantes artistas involucrados en la ornamentación de las iglesias, como es el caso de los ya mencionados Nicolás Lorenzo de Fleitas, Francisco de Rojas y Paz y Cristóbal Afonso. A esa nómina debemos añadir los nombres de José Rodríguez de la Oliva y, sobre todo, de Juan de Miranda, que aunque no pintaron techumbres, pudieron muy bien influir con su estilo más suelto y lleno de referencias escenográficas y decorativas, sobre los pintores de techumbres.

En un trabajo anterior advertíamos sobre la conveniencia de entender la realización de estas pinturas dentro de la tradición italiana que se generalizó en Europa a partir de los modelos de Andrea Pozzo y la obra teórico-práctica ya citada, así como valorando el prestigio de Tiépolo y sus seguidores en las grandes cortes europeas. Vimos también la pintura de la iglesia del Pilar de Santa Cruz de Tenerife y de la cúpula de San Francisco de Borja de Las Palmas de Gran Canaria bajo la órbita italiana. A ello debemos sumar esas cubiertas de madera, nuevamente pintadas durante la segunda mitad del siglo XVIII. En dicho texto [322] proponíamos una ascendencia italiana en ese tipo de cubiertas, no por la presencia directa de italianos pintando en Canarias, claro, sino a través de los contactos indirectos, es decir, del factor «moda» actuando como influencia, moda llegada a través de nuestros viajeros a la Península, relacionados con el comercio y el patrocinio artístico, así como por la arribada de libros con planteamientos teóricos que apadrinaban el valor escenográfico como vehículo de expresión artística, caso de la obra del teórico Antonio Palomino *El Museo Pictórico y escala óptica*, con los debidos consejos a los artistas en la forma de realizar las representaciones, verdadero libro de mesilla de los pintores del siglo XVIII español.

Además, hemos argumentado que el enfriamiento de las relaciones diplomáticas entre España y Portugal había entorpecido el paso de artistas entre ambas fronteras, a la vez que los patrocinadores del arte portugués desde el reinado de Pedro II, coronado en 1683, habían vuelto sus ojos hacia las novedades llegadas de Italia, abandonando en los nú-

[322] C. Castro Brunetto, «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana», en AA.VV., *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*, La Laguna, Artemisa Ediciones, 2005, pp. 161-173.



Administración del Sacramento de la Eucaristía, óleo sobre lienzo, atribuido a Cristóbal Afonso, década de 1770, iglesia de San Marcos Evangelista, Icod de los Vinos.

cleos artísticos lusitanos la relación hispánica. Por lo tanto, de manera uniforme, las dos grandes naciones ibéricas, España y Portugal, iniciaron ya hacia 1700 una progresiva italianización de los gustos artísticos. Por ello, la gran influencia artística que podía recibir Canarias durante el siglo XVIII sólo podía provenir de Italia.

Por otro lado, en Canarias existía la costumbre desde el siglo XVI de ornar las techumbres mudéjares, algo heredado de la Baja Andalucía, donde las cubiertas ganaron realce por medio de la pintura, cuando no por la adición de elementos de yesería en las proximidades de las mismas, costumbre documentadísima desde el siglo XIV y que forma parte del conocimiento general. Por todo ello, los pintores canarios colaboraron con los carpinteros en las zonas principales del templo, normalmente en las capillas mayores y de las naves de la Epístola y del Evangelio, además de otras zonas relevantes. Pocas cubiertas han subsistido del siglo XVII pero sabemos que a lo largo del Setecientos, con las reformas y ampliaciones realizadas, ganaron en vistosidad con la adición de pinturas[323].

Esas pinturas, siguiendo la tradición mudéjar, podían consistir en flores y/o dibujos geométricos, en cierta manera, recordando los modelos de la lacería mudéjar y en la mayoría de los casos, acercándose a una decoración de fuerte cromatismo con la inclusión de colores primarios de la luz, muy vivos, como amarillos, rojos, azules o verdes, sobre fondos claros. Los dibujos de flores fueron prioritarios aunque, como hemos dicho, no podemos olvidar los geométricos. Esos dibujos deberíamos relacionarlos con los textiles llegados a Canarias desde Francia —muy prestigiados entonces—, desde Italia y, como no, desde México, aunque también desde la España peninsular, con la que se mantenían los contactos más intensos. Los damascos, terciopelos, brocados y sedas podemos apreciarlos en los vestidos que portan los retratados, especialmente las damas, además de los delicados abanicos. Así, el arte textil y la decoración de las cubiertas mudéjares están íntimamente relacionados.

Cabría destacar en ese sentido la techumbre de la capilla del Evangelio, o de la Soledad, de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna, claro ejemplo del señalado cromatismo, sobre un fondo de flores. Otro ejemplo bellísimo es la cubierta pintada de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores (Epístola) del Santuario del Santísimo Cristo de Tacoronte, realizada hacia 1770[324]; cada uno de los ocho faldones cuenta con uno de los símbolos de la pasión encerrado en tarjas coronadas por mascarones de tradición manierista, y rodeadas por rocallas. En este ejemplo podemos contrastar el efecto de la moda ornamental rococó coincidiendo con la tradición iconográfica renaciente que, si forzamos la propia historia del arte, podría conducirnos hasta los grabados de comienzos del siglo XVI que tanto influyeron sobre el gusto plateresco hacia 1525.

Ahora bien, reiterando el vínculo escenográfico con la pintura italiana, es posible apreciar varios ejemplos de arquitecturas fingidas, de trampantojos, que más que italianizantes, a esta hora ya eran genuinamente españoles. Uno de ellos es la cubierta ochavada del presbiterio de la pa-



Pinturas decorativas, capilla de la Soledad, anónimo canario de la segunda mitad del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo de La Laguna. (Foto: Pablo Jerez)

323 C. Fraga González, *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998, p. 134. Para más información sobre las techumbre mudéjares en Canarias, véase C. Fraga González, *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, 1977, pp. 89-92.

324 J. Casas Otero, *Estudio Histórico-Artístico de Tacoronte*, Aula de Cultura de Tenerife, 1987, pp. 140-141



Pinturas de la cubierta de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, anónimo canario hacia 1770, santuario del Santísimo Cristo de Tacoronte. (Foto: Pablo Jerez)



Cubierta del presbiterio de la Iglesia de San Juan Bautista del Farrobo, La Orotava. Atribuida a Cristóbal Afonso hacia 1784-1787.

rroquia de La Victoria de Acentejo. En cada faldón, bajo un arco pintado, se abre un ventanal que permite la entrada de una luz ilusoria ¡cómo nos recuerda esta cubierta, modesta, a la pintada por Pozzo para los jesuitas de Viena, o por Vincenzo Bacchereli para la portería de los jesuitas de São Roque en Lisboa! En el antepresbiterio, una suerte de crucero, de la iglesia de Santa Catalina Mártir de Tacoronte encontramos otro ejemplo de la misma naturaleza, posterior a 1767 [325], más sencilla compositivamente pero con un mejor dominio de la perspectiva. En la iglesia de San Juan Bautista del Farrobo, en La Orotava, apreciamos una cubierta semejante, con buena profundidad escenográfica y medallones que incluyen imágenes sacras, que Juan Alejandro Lorenzo Lima atribuye acertadamente a Cristóbal Afonso hacia 1784-1787, visto su brillante trabajo en la capilla de los Dolores en Icod de los Vinos [326].

Claro que si hablamos de arquitectura fingida o de perspectiva, contamos con un ejemplo originalísimo en la capilla de las ánimas de la iglesia parroquial de San Marcos de Icod de los Vinos, pintado por un artista anónimo después de 1776, fecha en la que se pagan 40 pesos al maestro Nicolás Perdomo por *forrar* el techo [327], término de origen portugués que significa *cubrir de madera*. Organizado en cuatro faldones de madera, una rara estructura, encontramos un grupo de ángeles que muestran la dualidad entre la salvación y la espera; en el faldón izquierdo, un ángel lleva de la mano a un alma ya salvada y purificada, mientras en frente, el arcángel San Miguel sujeta por una cadena a la bestia, símbolo del pecado que ata las ánimas del purgatorio a este mundo, más que al otro. Por lo demás, el despliegue ilusionista, con una arquitectura fingida en perspectiva dirigida hacia en punto de fuga, nos remite, de nuevo, al arte italiano preconizado por Andrea Pozzo y seguido por todos los grandes teóricos o editores que influyeron en el arte europeo del siglo XVIII, caso de Domenico de' Rossi o Giuseppe Galli Bibiena.

También encontramos otros ejemplos en los que las armaduras de las capillas reciben una decoración iconográfica que complementa la realizada en las paredes, como es el caso de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife. La techumbre del presbiterio, ochavada, recibe la figuración de varios santos de la orden franciscana y bíblicos, pintados hacia 1777 [328]. De la misma época y en la misma ciudad, aunque más curiosa, es la cubierta de la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. En este caso, un numeroso grupo de personajes bíblicos y santos se distribuyen en las 32 tablas que componen la armadura, cubiertos por dos ángeles por faldón que sobrevuelan la composición y que portan coronas, filacterias, instrumentos musicales y otros objetos simbólicos. Se trata del alborozo en el cielo en torno a la Santísima Trinidad, representada antropomórficamente en las Tres Personas, de clara influencia novohispana.

Otro modelo sería la inclusión de textos marianos en tarjas, como es el caso del almizate de la capilla mayor de la iglesia lanzaroteña de Nuestra Señora de los Remedios en Yaiza; se trata de tres tarjas, la supe-

325 *Ibídem*, p. 48.

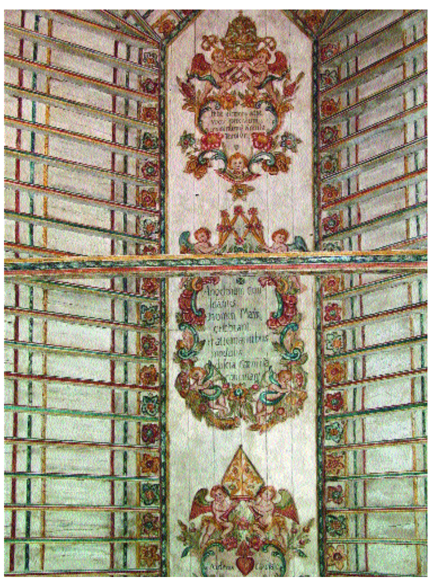
326 J. A. Lorenzo Lima, *op. cit.*, pp. 81-82.

327 D. Martínez de la Peña, *La iglesia de San Marcos…, op. cit.*, p. 104.

328 C. Castro Brunetto, «El pensamiento franciscano en el arte y la cultura canaria del siglo XVIII», *Verdad y Vida*, tomo LIV, 1996 (núms. 213-214), Madrid, pp. 211-212.



Contemplación mística de la Santísima Trinidad, pinturas de la cubierta de la capilla mayor, anónimo canario de la segunda mitad del siglo XVIII, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.



Almizate ornamentado, cubierta de madera pintada del presbiterio, anónimo canario de finales del siglo XVIII, iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Yaiza. (Foto: Pablo Jerez)

rior coronada por la tiara pontificia, la inferior por la mitra episcopal y la central por el símbolo de María, tal vez pintadas por Antonio *el Organista* o Francisco Sánchez Machado, activos en Haría hacia finales del siglo XVIII [329]. Se trata de una loa mariana que reitera el esquema pictórico de la iglesia chicharrera del Pilar, dentro de un gusto ornamental genuinamente rococó.

Ahora bien, el mejor ejemplo de pintura parietal no se conserva. Se trataba de la pintura al fresco de la capilla mayor y parte de la nave de la iglesia del convento de San Miguel de las Victorias de La Laguna, hoy santuario del Santísimo Cristo de La Laguna [330], que lamentablemente desaparecieron en el incendio del siglo XIX. Desconocemos su contenido, pero la lógica apunta a un programa eucarístico reforzado por la presencia de santos franciscanos, grandes defensores del dogma. También estaba pintada la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en San Cristóbal de La Laguna por Francisco de Rojas y Paz con la colaboración de Juan de Miranda, una obra que inauguraría la nueva pintura en Canarias y que representan sendos pintores de Las Palmas. Al discípulo lo analizaremos a continuación.

[329] F. Perera Betancort, «Valoración del patrimonio histórico-artístico de Lanzarote», en AA.VV., *La huella…, op. cit.*, p. 394.

[330] C. Castro Brunetto, *El pensamiento franciscano…, op. cit.,* p. 211.

JUAN DE MIRANDA, PINTOR DEL SIGLO XVIII

El título precedente se limita a hacer justicia al artista, puesto que Juan de Miranda es, simplemente, el pintor del siglo XVIII en un sentido pleno. Los demás nacieron y desarrollaron su arte en el Setecientos, con más o menos capacidades plásticas y un gusto artístico mayoritariamente conservador. Sin embargo, Juan de Miranda (1723-1805) se caracterizó por su espíritu viajero, inquieto, gustaba de enfrentar retos y su pintura estuvo en constante evolución. Supo aprovechar la larga fase peninsular en la década de 1760, donde pudo entrar en contacto con grandes obras de arte y conocer la fase del Barroco escenográfico del reino de Valencia; por otro lado, sabemos que quiso aproximarse al medio académico madrileño. Todo esto hace de la personalidad de Juan de Miranda un artista único, moderno y capacitado, tanto en la técnica como en las mejores ideas para abordar el arte de la pintura a través de los temas iconográficos. Por todo ello, su obra representa no sólo lo mejor del arte canario durante esa centuria sino que es uno de los grandes nombres de la pintura española del siglo XVIII y al igual que el escultor, también grancanario, José Luján Pérez, un desconocido fuera de las islas. Su biografía, bien estudiada por Margarita Rodríguez González [331], revela una personalidad ciertamente compleja, formada en el entorno de los mejores pintores de Canarias pero cercano a las familias influyentes y buenos clientes artísticos, aunque su temperamento le llevó a involucrarse en problemas legales e incluso a ser encarcelado en la década de los cincuenta.

Residió en Las Palmas, Santa Cruz, La Laguna, Puerto de la Cruz y Arrecife, además de su periplo peninsular que, en buena medida, continúa siendo desconocido e intrigante [332]. Estudiar a Miranda nos recuerda otras biografías complejas de pintores célebres del Renacimiento y el Barroco, sin llegar a los extremos de Leone Leoni o Caravaggio, pero con suficientes dosis de agitación, tantas como para que sea un claro exponente del espíritu del XVIII ya que el artista parecía incorporar las propias convulsiones del siglo.

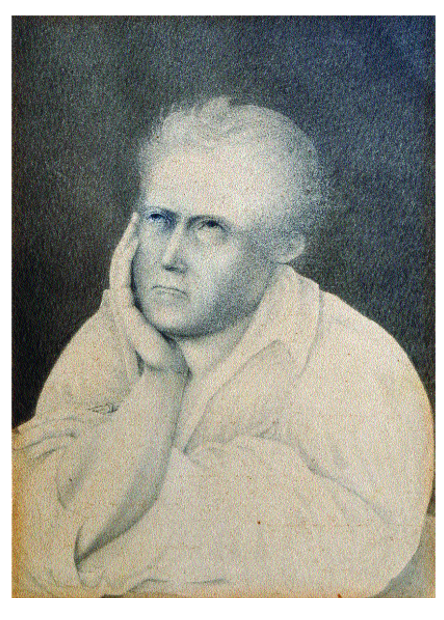
Nació en 1723 en Las Palmas de Gran Canaria, en el barrio de Triana y desde joven parece haberse dedicado a la profesión de pintor, que ya practicaba su hermana Josefa. En cuanto a la formación, Margarita Rodríguez González señala que estaría en contacto con Francisco de Rojas y Paz e incluso con Marcelo Gómez Carmona, pintor instalado en Las Palmas desde 1733 y que marchó a Caracas en 1757. Teniendo

[331] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…, op. cit.,* pp. 294-368. *Ídem*, *Juan de Miranda*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

[332] En breve se publicará un artículo que desvela importantes informaciones sobre ese periplo en la Península, de la autoría de Juan Alejandro Lorenzo Lima bajo el título «Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda (1723-1805) en Alicante» y cuyo contenido conocemos por gentileza del autor.

en cuenta las conexiones de Francisco de Rojas con la mejor sociedad grancanaria y aún con la tinerfeña, así como el aprecio del pintor por las composiciones efectistas, no es de extrañar que Miranda asumiese ese lenguaje como propio, adaptándose, tal vez sin ser plenamente consciente, al arte pictórico dieciochesco.

En 1748 Miranda se trasladó a La Laguna y con Francisco de Rojas colaboró en la decoración pictórica de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, dirigida por Rojas, donde el valor de lo escenográfico ya estaría presente. De hecho, a esos años pertenecen sus primeros retratos, como el de *Jacinto de Mesa y Castillo*, coronel del regimiento de Tacoronte y castellano del castillo de Santa Cruz de Tenerife, pintado en 1749. Es deudor del estilo de José Rodríguez de la Oliva, maestro del retrato por aquellas fechas, aunque el dominio del dibujo era muy superior en Miranda, así como la fuerza de la mirada. Sin embargo, la composición aún podemos considerarla barroquizante, deudora del Seiscientos.



Retrato de Juan de Miranda, dibujo al lápiz, Lorenzo Pastor y Castro, década de 1850, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Los problemas sufridos en la década de los cincuenta lo apartaron fugazmente del oficio de pintor, aunque es verdad que de esas fechas se conocen pocos datos biográficos, más allá de los desagradables. Sin embargo, es la década en la que se introdujo la pintura efectista, tanto en Tenerife —iglesia del Pilar de Santa Cruz y las iglesias del norte con pinturas decorativas italianizantes— como en Las Palmas de Gran Canaria y la decoración a base de lienzos colados en la cúpula de San Francisco de Borja, por Francisco de Rojas y Paz, su maestro. A buen seguro y a pesar de las dificultades, Miranda tuvo que estar bien informado de esas novedades así como llegaría a la conclusión de que sólo en los núcleos pictóricos peninsulares podría evolucionar y ser reconocido entre los grandes maestros.

Todo esto y otras circunstancias personales pudieron llevarle fuera del Archipiélago en la década de 1760, realizando un viaje poco documentado por Orán (Argelia), Alicante, y tal vez, Madrid y Sevilla [333]. Interesa sobre todo la estancia en Madrid, donde pudo entrar en contacto con el círculo de Mengs y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que pretendió obtener un premio de pintura e ingresar como miembro, objetivo que finalmente no alcanzó. Aunque no esté documentada su estancia en Madrid, sí que es posible que estuviese allí y conociese el prestigio de los pintores italianos desplazados a la corte para cumplir encargos regios, entre ellos Giacomo Amigoni, el francés Charles Joseph Filipart y Corrado Giacquinto, llegado a Madrid en 1752 [334]. Es decir, que en aquellos años la pintura escenográfica, efectista y de raíz italiana interesaba tanto a los patrocinadores como a los artistas nacionales más destacados, entre ellos Antonio González Velázquez.

En su estancia en Alicante, pintando para las casas consistoriales los lienzos que figuran a *San Nicolás* y el *Milagro de las Santas Faces* en 1767 [335], sobre todo el segundo, es ya proclive a las grandes composiciones, a la teatralización del tema, tratado con un cromatismo contrastado que se diluye en la atmósfera pictórica, recurso que nos presenta a

[333] *Ibídem.*

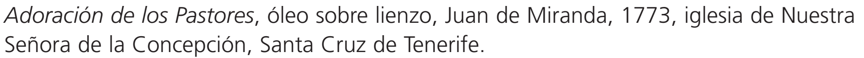
[334] Véase A. Rodríguez G. de Ceballos, *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Silex, Madrid, 1992, pp. 177-188.

[335] M. Rodríguez González, *Juan…, op, cit.,* p. 15.



Retrato de Jacinto de Mesa y Castillo, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, 1749, colección particular, Las Palmas de Gran Canaria.




Adoración de los Pastores, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, 1773, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.



Virgen con el Niño y España, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, 1778, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife.

Miranda ya plenamente italianizado, conectado con la pintura cortesana. Además, en Alicante también conocería el prestigio del pintor valenciano Cristóbal Valero, formado en Roma junto a Conca, al igual que otros pintores levantinos.

Su regreso a Canarias debió significar toda una revolución pictórica al ser conocidos sus primeros proyectos, un cambio sustancial que agradaría a las élites locales. Instalado en Santa Cruz de Tenerife, puerto en alza que conformaba un interesante patrimonio histórico-artístico por aquel entonces, pintó para Bartolomé Antonio Montañés en 1773 [336] el lienzo de la *Adoración de los Pastores* cuyo aspecto teatral, con un cielo arrebatado de ángeles para enriquecer la imagen de la Epifanía, de dramático claroscuro, supuso una ruptura con lo anterior. En este caso, el juego de luces y sombras no tiene que ver con el realismo barroco, sino que es empleado como un recurso para ganar un aspecto teatral. No podemos dejar de pensar en Tiépolo cuando apreciamos este lienzo, pues el gran maestro veneciano renunciaba al sentido devocional para profundizar en los matices plásticos, de tonos pasteles. Miranda renuncia también a la teoría del decoro barroco para adentrarse en el aspecto mágico de la Epifanía a los pastores; este cuadro no mueve a la piedad, sino al regocijo.

Tal vez por ello resultó agradable al viajero y naturalista francés André-Pierre Ledrou, hombre de un sentido crítico muy marcado, refinado como lo era la Francia del siglo XVIII, pero que entendió la sensibilidad de este lienzo. Destacó en la iglesia de la Concepción solamente dos cuadros, uno de ellos el de la *Adoración de los Pastores* sobre el que realiza el siguiente comentario:

336 *Ibídem*, p. 17.



Jesús expulsa a los mercaderes del Templo, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, década de 1780, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

> La primera [pintura] representa la Natividad de Jesucristo durante la noche en que los pastores fueron a adorarlo. El artista se aprovechó de esta circunstancia para iluminar el fondo del nacimiento. La luz, que se refleja en los ángeles y los pastores, produce un buen efecto. Este cuadro fue ejecutado por Juan de Miranda, pintor canario, en 1773 [337].

El otro lienzo resaltado fue el *Cuadro de Ánimas*, pero por causarle sorpresa la imagen de las ánimas en el Purgatorio, más que por su estética; en cierto modo, podríamos afirmar que le pareció exótico, muy hispano y por lo tanto, alejado del gusto francés.

Las décadas de los setenta y ochenta transcurrieron en Tenerife, realizando algunas de las obras más significativas de su producción para las familias principales de Santa Cruz y La Laguna, aunque también atendió encargos de otros clientes de la isla. Una obra que simboliza el lenguaje de Miranda y la implicación con su tiempo es la *Virgen con el Niño y España* que cuelga en la misma iglesia chicharrera. En este caso, Miranda no se limitó a mostrar una imagen devocional; como en el caso anterior, renunció a la idea del *decoro* barroco para fijarse en el simbolismo del arte. De hecho se trata de una obra conmemorativa de la declaración del patrocinio sobre España de la Inmaculada Concepción, promulgado por Clemente XIII en 1760 [338]. Por ello, muestra la imagen del pecado, es decir, la expulsión del Paraíso, en el ángulo inferior izquierdo, mientras que la virgen se yergue en el centro como la Nueva Eva, María Inmaculada, asistida por la imagen alegórica de España en calidad de fiel valedora.

Otros dos lienzos, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, refuerzan el papel efectista de Juan de Miranda, asumiendo una vez más el papel italianizante de la pintura española del siglo XVIII. Son obras de grandes dimensiones, la *Entrada triunfal de Cristo en Jerusalem* y *Jesús expulsa a los mercaderes del Templo*, ambas realizadas en la década de 1780. La segunda pintura muestra el momento evangélico en el que Cristo expulsa a los mercaderes que utilizaban el espacio sagrado para las transacciones y no para el encuentro con Dios. La fuerza del texto evangélico, que sorprende por la actitud enérgica de Cristo, es aprovechada en su totalidad por Miranda. Podría decirse que el tema fue una excusa para desplegar sus conocimientos en el campo de la escenografía, así como de nociones más que acertadas de perspectiva y proporción, aprendidas de los maestros clásicos.

Margarita Rodríguez González apunta la posibilidad de una influencia indirecta de los lienzos de Pannini para el Real Sitio de La Granja, insinuación que hacemos nuestra [339], al igual que aceptamos el trabajo de Ángel Muñiz Muñoz que propone como fuentes iconográficas una serie de grabados del flamenco Antoine Wierix publicados en 1593 [340]. Lejos de ser una contradicción, nada nos parece más natural puesto que, como hemos señalado en varias ocasiones, los pintores del siglo XVIII continuaron empleando como fuente los grabados flamencos del siglo XVI, tanto por ser los más abundantes en las bibliotecas canarias como por ser igualmente numerosos si los comparamos con los editados desde mediados del siglo XVII en adelante. No obstante, el sentido plástico

[337] A-P. Ledrou [nota preliminar de Julio Hernández, traducción de José A. Delgado], *Viaje a la isla de Tenerife (1796)*, Ed. José A. Delgado Luis, La Orotava, 1991, p. 50.

[338] M. Rodríguez González, *Juan…, op. cit.*, p. 48.

[339] *Ibídem*, p. 54.

[340] A. Muñiz Muñoz, «El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», en AA.VV., *El Grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 37-38 y 88-91.



San Antonio de Padua, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, década de 1780, colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

de la obra es claramente italiano, coincidente con el estilo de Pannini y los pintores venecianos de la primera mitad del siglo XVIII, cuyas obras pudo contemplar Miranda durante su posible estancia en la Corte. La gran pregunta es ¿cuáles fueron sus contactos en Madrid? Quién sabe si en el futuro se pueda responder a esta cuestión, pues ahí radica la clave para entender la pintura del grancanario.

En la década de 1780 intentó acercarse a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna con la intención de abrir en su seno aulas de pintura, y aunque fue admitido, nunca impartió tales clases[341]. Lo relevante es su interés por aproximarse a los círculos eruditos existentes en Canarias. ¿Nostalgia de la vida artística de la Corte? Tal vez, porque los contactos clientelares estaban más que establecidos y no parece probable que necesitase a la Económica para progresar, aunque sí

341 M. Rodríguez González, *Juan…, op. cit.,* p. 19.



San Marcial, óleo sobre lienzo, Juan de Miranda, 1787, catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

para afianzarse un poco más. A esta época podría pertenecer el *San Antonio de Padua* en colección particular de Santa Cruz de Tenerife, que aprovecha la excusa de la aparición milagrosa del Niño Jesús en la celda para desdoblar los recursos compositivos en favor de la teatralidad, como el revuelo de los ángeles, la fuerza de la luz que ilumina al Niño o el suavísimo rostro del santo, joven, varonil y bien proporcionado, en oposición a lo más frecuente de la iconografía franciscana, que lo solía representar con una edad indeterminada, aunque no anciano.

En fecha próxima a 1790 hasta 1801 trasladó su residencia a Las Palmas de Gran Canaria, su ciudad natal, aunque pasaría temporadas en Arrecife, Lanzarote, para ocuparse de negocios pesqueros. A la capital diocesana llegó precedido por la fama y el prestigio ganado merecidamente en Tenerife. En este tiempo realizó cuadros de extraordinaria calidad. Es el caso de *San Marcial* encargado por el prior Franchy y el

arcediano Viera y Clavijo para la catedral de Las Palmas en 1787[342]. En esta ocasión se efigia al patrono del colegio de San Marcial para los jóvenes del coro de la catedral; teniendo en cuenta que la petición es de clérigos y que estaría destinado al culto, Miranda optó por mantener cánones tradicionales, como es dirigir la mirada del santo hacia el espectador, reduciendo al mínimo los elementos compositivos que distrajesen la contemplación sacra. Aquí vemos a un Miranda que ha de ceder ante los intereses del cliente.

De la etapa final destacan los lienzos por encargo de la catedral de Las Palmas, su principal cliente por entonces. Está documentado que en mayo de 1797 el cabildo catedral acordó sustituir dos cuadros, de San Sebastián y la Inmaculada Concepción, porque eran *de ningún gusto y notorios defectos en el arte de la pintura*, por otros ejecutados por Miranda[343]. Esta solicitud demuestra la preferencia de los círculos ilustrados grancanarios por su arte. Por las mismas razones, cuando el obispo Tavira decidió reformar la residencia episcopal llamó a Miranda para elaborar uno de los lienzos, concretamente la *Sagrada Familia*, que Margarita Rodríguez González ha identificado con un grabado por el flamenco Bolswert sobre una pintura de Rubens, del siglo XVII[344], una costumbre asumida por el artista, que mostraba su predilección por los grabados flamencos en la iconografía, pero de las composiciones italianas en la representación plástica. Este lienzo continúa en la actualidad en el Palacio Episcopal de Las Palmas de Gran Canaria.

En una colección particular de la misma ciudad se guardan dos lienzos sobre la infancia de Cristo, la *Presentación de Jesús en el Templo* y *Jesús entre los doctores*[345] reiterando la grandilocuencia de los espacios arquitectónicos como escenarios de los hechos sagrados, así como el movimiento de los personajes y el volumen de las vestimentas, pero sin la suavidad y soltura de la década de los ochenta, tal vez por hallarse con más años de edad, lo que pudo traducirse en una colaboración más estrecha de sus ayudantes para concluir los lienzos, o al menos algunos detalles.

Es cierto que Juan de Miranda en los años finales del siglo XVIII parece algo más conservador, menos inventivo que años atrás. Esa actitud que nos parece advertir, no afectó a su destreza técnica, sino a la frescura de las composiciones, de la propia noción de arte. Esta circunstancia, que no deja de basarse en nuestra intuición, la justificamos por su cercanía al cabildo catedral. Los comitentes eclesiásticos pudieron aconsejarle más cuidado en las grandes composiciones para que se ajustasen al contenido devocional y no tanto al meramente plástico. De ser así, el estilo de los últimos años representaría una relativa involución, pero adecuada a la espiritualidad que predominaba en buena parte del ambiente religioso.

Finalmente, hacia 1801 trasladó su residencia nuevamente a Tenerife, falleciendo en Santa Cruz en octubre de 1805. Un año antes pintó un tema raro en su producción, la *Sentencia y muerte de Tito y Tiberio*, firmado y fechado en 1804 y perteneciente al acervo de la Casa Ossuna de La Laguna. El estilo es frío y se aproxima más a los planteamientos

342 *Ibídem*, p. 55.

343 J. Concepción Rodríguez, *op. cit.*, pp. 12-13.

344 M. Rodríguez González, *Juan…, op. cit.*, p. 65.

345 *Ibídem*, pp. 66-67.

neoclásicos que al barroquismo dieciochesco de raíz italiana que había integrado su lenguaje pictórico desde, al menos, la década de 1740.

Con el fallecimiento de Juan de Miranda parece fenecer también la cultura de todo un siglo que conoció, a partir de sus pinceles, el advenimiento de una nueva era artística. El impacto de sus cuadros fue grande y probablemente muchos artistas seguidores de las tendencias neoclásicas hubiesen seguido al maestro, puesto que el maestro, en esta última obra, se encaminaba también hacia la aceptación del clasicismo. No obstante, la pérdida del clientelismo eclesiástico por causa de la gran crisis religiosa que invadió España durante todo el Ochocientos, unida a la poca iniciativa pública y el desastre de la Desamortización, acabaron con cualquier posibilidad de que la genialidad del maestro encontrase eco en el siglo XIX. En cierto modo, a Juan de Miranda le sucedió lo que a todos los grandes hombres, la falta de reconocimiento por la Historia.



MIRANDA Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE PICTÓRICO DURANTE EL SETECIENTOS: *ENTRADA TRIUNFAL DE JESÚS EN JERUSALÉN*

Juan Alejandro Lorenzo Lima

El novedoso arte de Juan de Miranda tiene en esta representación pasionista uno de sus referentes más notables, aunque son muchos los motivos que permiten estimarla como una obra singular en su entorno más inmediato. Se trata de una creación admirable por sus dimensiones (242 x 337 cm) y por las cualidades técnicas que ofrece si la comparamos con lo producido entonces por artistas del Archipiélago, deudores aún de fórmulas

arcaizantes y ajenos a la modernidad que imponían los círculos académicos del país. El bagaje del maestro grancanario y su destreza con el pincel también son perceptibles en muchos detalles que revela, al tiempo que la propia obra nos presenta a su autor como el mejor exponente del arte producido en las Islas antes del siglo XIX. Sin embargo, al margen del reconocimiento que la crítica ha empezado a concederle en los últimos años, todavía es mucho lo que desconocemos de su biografía y de la estima que pudo alcanzar con piezas tan significativas como la que nos ocupa. Por ahora se ignoran la fecha en que el pintor acometió su ejecución o las condiciones que rodearon a ésta, aunque varios autores optan por datarla en torno a 1780-1790 e inscribirla en una etapa de madurez creativa.

Otra medida a tener en cuenta para su correcta valoración es el encargo, pues, a pesar de que no se ha probado documentalmente, todos los indicios apuntan a varios miembros de la familia Rodríguez Carta como sus posibles comitentes. Así, junto a otros lienzos de gran tamaño que representan la *Expulsión de los mercaderes* y la *Transfiguración* (los tres ahora en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife), integraba una serie que dichos promotores exhibían en su residencia principal de la capital tinerfeña, un edificio imponente que se alza aún en la plaza de la Candelaria como prueba del prestigio adquirido por sus primeros propietarios. A la vez esta circunstancia resulta de interés por demostrar la cercanía del pintor a la realidad de su época y a los dirigentes de la sociedad insular, ya que encargos destacados en su catálogo responden a solicitudes de la burguesía comercial. De hecho, aunque también atendió peticiones de la antigua aristocracia, del estamento militar y de las instituciones religiosas, en esta clase social encontró el apoyo necesario para emprender actividades muy diversas a lo largo de su vida, algunas incluso desvinculadas de la habitual dedicación al arte.

No menos importantes son los valores plásticos que revela, pues en ella el pintor demuestra su dominio de la técnica pictórica y de muchos géneros que había tratado con anterioridad en composiciones de menor formato. Por este motivo se convierte en un extraordinario testimonio de las cualidades que poseía para abordar la pintura de paisaje, escenas religiosas de diverso tipo, temas históricos, idealizadas representaciones arquitectónicas y —por qué no— el retrato, habida cuenta de los rasgos individualizados que ofrecen ciertos personajes del conjunto principal. De este modo Miranda hace gala de ser un artista erudito, bien formado y seguro de sí mismo, que puede componer sus obras al modo de los grandes maestros de la época e interpretar correctamente las fuentes literarias donde quedan fundamentadas (en este caso los relatos evangélicos). Presenta también condiciones impensables hasta ahora para la totalidad de pintores canarios, por lo que no resulta extraño que el propio artista se valiera de ese recurso para concebir un trabajo emblemático en su trayectoria: el cuadro que pintó en Orán e hizo llegar luego a Madrid para el concurso que la Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó en enero de 1760 (*San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza*). Dejando a un lado el interés que suscita el autorretrato que dispuso en el reverso, este lienzo participa de condiciones similares y desvela la asimilación de principios repetidos luego en la tela santacrucera: equilibrio de las masas, presencia ya citada de múltiples géneros, colocación de los personajes en diversas poses y una expresión comedida.

Muchas de estas soluciones tienen su origen en láminas grabadas que Miranda debió estudiar a lo largo de su vida, de modo que algunos investigadores señalan como posible modelo estampas del mismo tema que firmaron Adriaen Collaert o Hyeronimus Wierix (las últimas recurridas fielmente para concretar personajes que integran la *Expulsión de los mercaderes*). Sin embargo, lejos de la copia que podría hacer de ellas, el artista articula una composición propia a partir de esos precedentes y de creaciones que conocería durante su periplo peninsular (entre otras la obra homónima que el pintor Domingo Martínez concluyó para decorar la capilla se San Telmo en Sevilla, afín a la representación tinerfeña por haber tomado como punto de partida la estampa ya citada de Wierix). Valiéndose de estos modelos crearía una pintura de extrema complejidad que tiene en el color, en la luz y en la perfecta definición de espacios otras notas distintivas. No en vano, el equilibrio estructural se consigue a través de una distribución armónica de sus elementos constituyentes (la ciudad del fondo, los componentes del paisaje, el cielo abierto y los grupos humanos, diseminados por toda la composición en varios grupos). La calidad técnica y la personalidad del maestro afloran en detalles tan sutiles como la genial distribución de luces (muy contrastadas en los primeros planos), la armonía otorgada al color (con suaves verdes, grises y azules en contraposición a tonos cálidos) o la capacidad adquirida de definir poco los fondos a través de una pincelada suelta y precisa, un exponente más de los logros que el arte insular alcanzó en la producción de este excelente pintor.



BAJO EL SIGNO DEL ESTADO ILUSTRADO



Rendición de los reyes aborígenes ante el Adelantado, fresco de la escalera del Ayuntamiento de La Laguna, Carlos Acosta, 1764.

Resulta tentador iniciar este capítulo con referencias directas a la evolución de la plástica hacia el clasicismo y las ideas ilustradas, o al papel preponderante de las instituciones culturales de Las Palmas y La Laguna durante el último cuarto del siglo XVIII. Pero eso sería inadecuado e inexacto, puesto que antes de que esas novedades triunfasen, dos nuevos géneros se introdujeron en la pintura en Canarias: el pasado y el presente o, dicho de otro modo, la historia y la política.

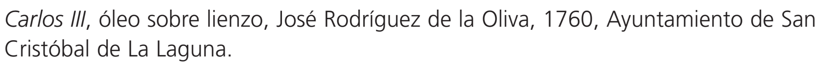
La primera referencia clara y pública sobre la historia de Canarias la encontramos en un encargo destinado a la justificación del *poder* en la *historia*. Se trata de las pinturas realizadas por Carlos de Acosta (1737-1765…) para las Casas Consistoriales de La Laguna [346]. Los frescos, de 1764, al principio del reinado de Carlos III, presentan los temas *Aparición de la Virgen de Candelaria, Rendición de los reyes aborígenes ante el Adelantado* y *Los menceyes presentados ante la corte*. Las composiciones son algo bruscas, carentes de elegancia y sofisticación, porque el pintor era a todas luces limitado; pero, sinceramente, eso es lo de menos. Lo novedoso es que en un espacio público se detallase un ciclo sobre la historia de Tenerife; es decir, que se abandonase la tradición de emplear la heráldica para hacer presente la idea de *poder*, optando por el arte narrativo frente al simbólico.

Naturalmente, Carlos de Acosta se limitó a realizar un encargo. La idea partió de las instituciones públicas en un acto de afirmación del Estado a través del órgano de máximo de representación, el cabildo de la isla. Este ciclo pictórico se comprende si recordamos los esfuerzos de Carlos III, el rey ilustrado, por conducir al país hacia una nueva frontera de desarrollo, que debía comenzar por modificar la ideología imperante. Los poderes públicos eran segundones ante la preponderancia de la Iglesia. Estas pinturas laguneras pretendían llamar la atención sobre la cosa pública y aunque la aparición de la Virgen de Candelaria se asumiese como la piedra angular de la identidad tinerfeña, la representación de los menceyes ante los Reyes Católicos manifiesta el orden establecido y la idea de buen gobierno propio de los monarcas fundadores de la idea de España, que encuentra en el Borbón a su digno continuador.

Años más tarde, en la década de los años setenta, se pintaría otro fresco de tema histórico, el que conmemoraba la victoria gomera ante el almirante Windham (1743) y que se encuentra en una pared lateral de

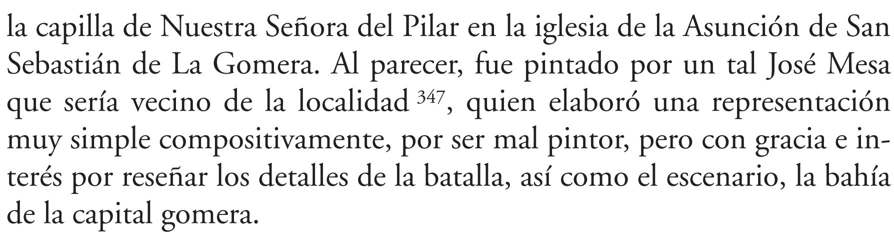
[346] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…, op. cit.*, pp. 98-100.




Carlos III, óleo sobre lienzo, José Rodríguez de la Oliva, 1760, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.



Victoria gomera sobre el almirante Windham, fresco, atribuido a José Mesa, década de 1770, capilla del Pilar, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. (Foto: Pablo Jerez).


la capilla de Nuestra Señora del Pilar en la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Al parecer, fue pintado por un tal José Mesa que sería vecino de la localidad [347], quien elaboró una representación muy simple compositivamente, por ser mal pintor, pero con gracia e interés por reseñar los detalles de la batalla, así como el escenario, la bahía de la capital gomera.

En cuanto al poder regio, se hizo presente en junio de 1760 cuando las casas consistoriales de La Laguna celebraron la entronización de Carlos III. Para esa conmemoración se encargó a José Rodríguez de la Oliva la ejecución de un retrato que sería muy celebrado por la sociedad de la época [348]. La efigie abre una nueva época en la visualización del poder, puesto que el rey ahora tendrá rostro y en consecuencia, será cercano, próximo y como fruto del buen gobierno, bondadoso. Esa idea ya era ilustrada; el buen gobierno no se *presupone*, se *aprecia*. Entre el rey y sus súbditos se crea una cierta complicidad.

Consecuencia de lo anterior es que el retrato intente ser una *vera efigie* del monarca, pues la idea de verismo se antojaba fundamental para alcanzar esos fines. En ese año se había dado a la estampa el libro *Universa Theologica…Valencia, 1760*, que incluía un grabado sobre

[347] A. Darias Príncipe, *op. cit.*, pp. 70-71.

[348] C. Fraga González, *Pintura y escultura…*, *op. cit.*, p. 66-68.

Carlos III en un formato ovalado, con la imagen en tres cuartos, banda de raso terciando el pecho y la orden del Toisón de Oro. Salvo por la forma de organizar su cabello, en todo recuerda al grabado tallado por Manuel Monfort y Asensi para dicho libro [349], que también se hallaría entre las fuentes para el magno retrato efectuado por Mariano Salvador Maella en 1784 y conservado en el Palacio Real de Madrid. Es decir, que el cuadro de Rodríguez de la Oliva fue muy moderno y sagaz al incorporar ese modelo iconográfico —hasta la prominencia de la nariz es exacta en ambas obras—.

A pesar de las sutiles diferencias entre el grabado que sugerimos y la obra pintada por Rodríguez de la Oliva, no cabe duda de que este lienzo fue muy tenido en cuenta por Gerardo Núñez Villavicencio al concebir en 1766 el cuadro gigantesco sobre la familia dominica del cercano convento de Santo Domingo de La Laguna. Si observamos los retratos creados para los monarcas de la casa de Borbón, apreciaremos que el retrato de Carlos III, por Rodríguez de la Oliva, sirvió como inspiración para abordar la apariencia física, desde Felipe V hasta Carlos III. De este modo, podremos comprobar los intrincados caminos del arte; de un grabador peninsular a un maestro principal lagunero y de éste, a un seguidor de su estilo que crea, a su vez, una obra llamativa.

Otra pintura donde podemos apreciar la relación entre arte y política o mejor, entre Arte, Religión y Política, con mayúsculas, es el espléndido fresco que decora el arco triunfal de la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de Tenerife. El año 1777 el comisario visitador de la provincia franciscana de San Diego de Canarias, fray Jacobo Antonio Delgado Sol, encargó la pintura de un fresco para la iglesia del convento de San Pedro de Alcántara del puerto tinerfeño. Delgado Sol era un ilustrado, hombre de extraordinaria cultura que, con toda seguridad, compartía gustos literarios y artísticos con el ambiente erudito que circulaba por La Laguna en el entorno de la Tertulia de Nava.

A la hora de decidir el programa iconográfico pudo contar con la opinión de los intelectuales canarios. Era evidente que el protagonismo estaría reservado a la Inmaculada. Por aquellos años la Real Junta de la Inmaculada Concepción, bajo los auspicios del Estado y el ánimo personal de Carlos III, promovía tanto de forma pública como privada su devoción. Recogiendo el espíritu de la corona y asumiendo el propio legado franciscano de la defensa del dogma, es posible que el visitador seráfico ordenase el programa pictórico, aunque no exista documentación al respecto, y haber contado con la opinión del más erudito de los pintores de la época, Juan de Miranda, residente entre Santa Cruz y La Laguna [350]. Desconocemos la autoría pictórica, pero en función del dinamismo de la composición, creemos factible asociarlo a algún colaborador del propio Miranda; quién sabe si el futuro —y la sorpresa— nos regalan algún documento que pueda refrendar nuestra sospecha.

No hay precedentes de una composición tan compleja y centrada en política, pues la Virgen preside la composición siendo rodeada por Carlos III, a su derecha y San Francisco de Asís a la izquierda. Ambos perso-

[349] Véase E. Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, vol. II, p. 235.

[350] C. Castro Brunetto, *Canarias: imagen de la monarquía en el arte*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1998.



Inmaculada Concepción asistida por Carlos III y la Orden Franciscana, fresco del arco triunfal, anónimo canario hacia 1777, iglesia de San Francisco de Asís, Santa Cruz de Tenerife. (Foto: Fernando Cova).



Retrato del obispo Cervera, óleo sobre lienzo, José Rodríguez de la Oliva, 1776, Casa-Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

najes arrojan sobre la bestia el collar de las órdenes regias y el cordón franciscano, respectivamente. En un plano inferior, un grupo de pontífices favorecedores del dogma aparecen formando conjunto presididos por la Fe, mientras que bajo el santo fundador, varios santos y teólogos franciscanos precedidos por Santa Rosa de Viterbo, santa francisca que simboliza la pureza, clava su espada sobre la lengua de la bicha. Efectivamente, es una obra sofisticada en el mensaje y actualizada en el debate político y religioso del momento en torno a la Inmaculada. La representación de Carlos III se basa, como no, en la pintura de Rodríguez de la Oliva para las casas consistoriales, sólo que aquí figura de cuerpo entero y de perfil.

Recordar el lienzo municipal lagunero nos lleva nuevamente a la importancia social del retrato. Hacia 1750 este género alcanzó una dimensión considerable y eran pocos los integrantes de la sociedad canaria que no quisiesen ser inmortalizados por los pinceles de Rodríguez de la Oliva, sobre todo después de pintar el retrato de Carlos III [351]. Ese monarca impulsó en Madrid el gusto por la cultura defendida por la Ilustración, que abogaba por la vuelta a los ideales clásicos.

Así se creó una tendencia favorable al retrato, que tuvo como consecuencia en las islas el auge de pintores dedicados a ese género, caso de Félix Padrón (1744-1814), ganador en 1782 del concurso de pintura convocado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna. Dicha iniciativa tuvo por objeto fomentar el gusto por los géneros cercanos al clasicismo, además del religioso. Félix Padrón pintó la efigie del rey *Carlos IV* por encargo de dicha institución en 1789 al poco tiempo de su proclamación. Aquí sigue el modelo de Rodríguez de la Oliva, con rasgos bien definidos, destacando la casaca roja sobre un fondo neutro que refuerza el dramatismo propio de los retratos de Estado.

En Las Palmas de Gran Canaria fue decisivo el protagonismo de los obispos. Tres de ellos destacaron en la implantación de una nueva mentalidad que congraciaba el pensamiento ilustrado con las ideas conservadoras, mayoritarias entre el clero. En primer lugar, el franciscano fray Juan Bautista Cervera (obispo entre 1769 y 1777) fue impulsor del seminario conciliar y colaborador en la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, que fue solicitada a la corona en 1776 y cuya aprobación data de 1777. Esta institución se preocupó del progreso de las artes, específicamente de la pintura, y en 1782 creó un aula de dibujo por iniciativa de Jerónimo de Roo, pero que sólo inició sus actividades en 1787, teniendo por director al arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Actuó hasta 1790 con cierta regularidad, si bien su actividad fue decreciente en los últimos años del siglo XVIII [352].

Pues bien, del obispo Cervera, la Casa de Colón de Las Palmas guarda un buen lienzo pintado por José Rodríguez de la Oliva hacia 1776 que, en cierto modo, presenta un modelo iconográfico continuado por otros retratistas episcopales de los últimos años del Setecientos y comienzos del siglo XIX. Este retrato es parlante puesto que Rodríguez de la Oliva abandonó la imagen frontal, congelada, para insinuar un

[351] Véase J. Allen [comisario], *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias [1700-2000]*, Casa de Colón/Cabildo de Gran Canaria/Cabildo de Tenerife/Gobierno de Canarias, 2002, pp. 95-106.

[352] M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…*, *op. cit.*, pp. 31-32.



Carlos IV, óleo sobre lienzo, Félix Padrón, 1789, Ayuntamiento de La Laguna.

diálogo con el espectador y comunicar sus proyectos al frente de la diócesis que, como hemos dicho, pretendían el fomento de los estudios, tanto de las materias teológicas como las ciencias humanas.

El obispo Antonio Martínez de la Plaza (1785-1790) fue uno de los personajes que más influyó en la creación de la academia de dibujo de la Económica de Las Palmas. Fue bajo su episcopado cuando uno de los clérigos ilustrados, Diego Nicolás Eduardo, tomó cuenta no sólo del aula de dibujo y pintura, sino de numerosos proyectos arquitectónicos que mostraban el nuevo gusto por la cultura clasicista.

Uno de los retratos más brillantes de los últimos años del siglo XVIII canario fue realizado para recordar al arquitecto, religioso e ilustrado, Diego Nicolás Eduardo, pintado por el joven Luis de la Cruz y Ríos en 1799, conservado en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Se



Retrato de Diego Nicolás Eduardo, óleo sobre lienzo, Luis de la Cruz y Ríos, 1799, catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

hizo durante la estancia del pintor en la capital grancanaria a donde se había trasladado, entre otras razones, para conocer su patrimonio pictórico. Además, aprovechó para contactar con la Escuela de Dibujo que funcionaba en la Real Sociedad Económica de Las Palmas y que había dirigido el propio retratado [353]. La intención de esta pintura era servir como modelo a un posterior monumento funerario para ser erigido al canónigo por la diócesis canariense y está representado con un plano de edificio entre sus manos. En cierto modo, es uno de los primeros cuadros realizados en Canarias que reclaman la importancia de los oficios artísticos y augura un reconocimiento que sólo llegaría durante el siglo XIX.

Pero quizás la figura más conocida de estos años fuese el obispo Antonio Tavira y Almazán (1791-1796), una fama justificada por su talante nuevo, abierto a la unión entre la Religión y la Ciencia. Como prelado favoreció la reforma de los estudios del seminario, promovió la liturgia sin fisuras y en materia moral buscó el espíritu primitivo de la Iglesia. Por otro lado, procedió a ampliar el número de parroquias y dictaminar normas sobre las iglesias y su patrimonio que afectaron claramente a las cuestiones de gusto, abandonando la idea de retablo-hornacina para aproximarse al tabernáculo-manifestador del Santísimo Sacramento. Si bien su acción de gobierno no afectó tanto a la pintura, al menos de forma explícita, el espíritu ilustrado se traslucía en las visitas efectuadas a las parroquias durante su mandato; el exceso barroco de las imágenes fue censurado en favor de un arte más caro a la piedad teológica que a la expresividad popular [354].

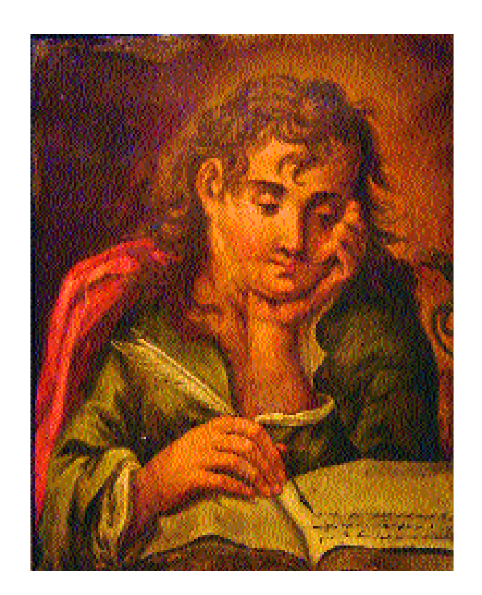
En Tenerife, la Ilustración y su reflejo en la pintura tuvo un protagonismo especial a partir de la Tertulia de Nava, creada por Tomás de Nava y Grimón, marqués de Villanueva del Prado, hacia 1760, que reunía en su palacio lagunero a muchos de los personajes de la aristocracia agraria local entusiasmados con las ideas ilustradas. Entre ellos figuraba Cristóbal del Hoyo, marqués de San Andrés, varias veces mencionado, y otros nobles quienes, de forma un tanto desenfadada, enfrentaban los retos de la sociedad promoviendo la reforma agraria, la mejor distribución de las rentas públicas con fines sociales, así como una mayor participación de la cosa pública, desde la administración hasta la educación. Tales ideas fueron presentadas en varios escritos, entre ellos la *Gaceta de Daute*.

El retrato constituyó, por entonces, el principal reclamo para obtener la consagración social, la fama. La familia Iriarte se convirtió en la más y mejor pintada saga canaria del siglo XVIII, puesto que insignes artistas españoles realizaron retratos suyos, algunos de gran valía. Es el caso de Juan de Iriarte, destacado gramático y bibliotecario de los años centrales del siglo y de quien el grabador Manuel Salvador Carmona abrió un retrato siguiendo un dibujo de Mariano Salvador Maella [355]. Sobrino del anterior, Bernardo de Iriarte estuvo íntimamente relacionado con la vida institucional y administrativa de España, concretamente con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, facilitando el ingreso de obras de Goya en su acervo, así como de Antonio

[353] A. Rumeu de Armas, *Luis de la Cruz*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca de Autores Canarios núm. 33, 1997, pp. 33-36.

[354] Véase J. Sánchez Rodríguez, *La Iglesia en las Islas Canarias*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

[355] C. Fraga González, «Los ilustrados canarios y sus retratos», en AA.VV., *Homenaje a Carlos III*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1988, pp. 80-82.



San Juan Evangelista, óleo sobre tabla, Manuel Antonio de la Cruz, 1809, iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Foto: E. Zalba).

Rafael Mengs, de quien llegó a contar con un autorretrato. Quizás por su prestigio, Goya le pintó un retrato, firmado y datado en 1797, conservado en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Como es lógico suponer, se trata del mejor lienzo que ha retratado a un hijo de las islas a lo largo de la historia y, por innecesario, sobra cualquier comentario acerca de Francisco de Goya [356].

Tomás de Iriarte y Nieves Ravelo, el más joven de la saga, destacó en Madrid como músico, sin duda, pero también como traductor de obra francesa, como poeta y fabulista. Su reconocimiento en la Corte fue considerable y el pintor Joaquín Inza le retrató joven, seguro de sí mismo, sosteniendo un libro entre las manos. Es una obra de factura elegante que se guarda en el Museo del Prado y que generaría un hermoso grabado, tallado por Manuel Salvador Carmona, que inserta su efigie en un óvalo bajo el cual varios libros, un tintero y una máscara de teatro, nos recuerdan su aportación a la cultura, mientras un amorcillo llorón, con una llama invertida, nos advierte de su fallecimiento [357].

El ilustrado Antonio Porlier y Sopranis, marqués de Bajamar, hombre de Estado, varias veces ministro y jurista en Indias, se incorporó más tardíamente a la vida cultural canaria, aunque como hombre culto y de brillante carrera debe ser estudiado siempre entre los ilustrados canarios. Fue igualmente pintado por Joaquín Inza, en colección particular de Madrid, existiendo otra efigie atribuida al entorno de Goya [358]. En sendos lienzos es representado como estadista en una imagen frontal y sin otro ornato que sus condecoraciones, como era característico en los retratos clasicistas de siglo XVIII, herederos del estilo de Mengs y Maella. La sobriedad de los fondos destacaba, en el parecer de los pintores, la distinción del personaje.

Estos y otros ilustrados, fueron representados en miniatura a la acuarela por Antonio Pereira Pacheco (1790-1858) en *Can Mayor…*, de Viera y Clavijo, en el siglo XIX, que interesan, más que por la calidad artística, por recopilar un álbum de canarios ilustrados que marcaron un punto de inflexión en el último cuarto del siglo XVIII, bajo el reinado de Carlos IV. En cuanto a los pintores de aquellos años finales de la centuria hemos de recordar la figura de Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), natural del Puerto de la Cruz. Formado en La Orotava, aún dentro de una estética de finales del Barroco, fue aproximándose hacia el clasicismo, tal vez en contacto con los ilustrados que residían en la villa orotavense.

Lo cierto es que tras vivir una serie de incidentes desagradables que le llevaron a pleitos ante la justicia, decidió trasladar su residencia a Lanzarote a finales de los años ochenta, permaneciendo hasta 1792 en que se trasladó a Las Palmas, donde inició una fructífera relación con el escultor José Luján Pérez que perduraría tras el regreso del pintor a Tenerife, a comienzos del nuevo siglo. Establecido finalmente en su lugar de nacimiento, el Puerto de la Cruz, se dedicó a realizar obras religiosas, como los *Cuatro Evangelistas* de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña del Puerto, óleos sobre tabla de 1809 que acusan ya la influencia de la pintura neoclásica [359].

[356] *Ibídem*, p. 84.

[357] *Ibídem*, pp. 87-89.

[358] *Ibídem*, pp. 90-93.

[359] Véase M. Rodríguez González, *La pintura en Canarias…, op. cit,* pp. 161-167.

Pero una faceta nada desdeñable de este artista es haber sido mentor artístico de su hijo, el primer gran pintor del siglo XIX, Luis de la Cruz y Ríos (1766-1853), que si bien se forma en Canarias bajo la influencia de los retratos de Rodríguez de la Oliva, recibió el impacto compositivo de las obras de Juan de Miranda y las miniaturas de influencia clasicista, copiándolas tal vez de los libros de grabados neoclásicos en manos de la aristocracia tinerfeña y de los clérigos de la catedral de Las Palmas, con quienes tuvo tanta relación. Sin embargo, su traslado a Madrid en 1815 nos pondrá ante un artista mucho más evolucionado, en contacto con los retratistas cortesanos y que en poco tiempo le harían olvidar su primera formación insular para acercarse a las nuevas formas de los nuevos tiempos.

El arte del grabado conoció su despertar en Canarias tras la creación de la primera imprenta en Santa Cruz de Tenerife en 1750 [360]; no obstante, los temas fueron mayoritariamente religiosos, al igual que los publicados en la Península en el siglo precedente, que recogían las devociones más populares de las islas.

Como conclusión, podemos afirmar que la pintura en Canarias durante el siglo XVIII hace visible la propia situación de las islas en el contexto nacional. La pervivencia del Barroco seiscentista, heredero del espíritu de Trento, se adentró en plena centuria por la falta de contactos con los núcleos creativos del país, pero también por la noción social de que Canarias era, ante todo, una periferia. Por eso, el arte de Cristóbal Hernández de Quintana fue perpetuado más allá de 1750. Además, la ausencia de centros de enseñanza pictórica, al margen del taller, complicó la posibilidad de alcanzar horizontes renovadores. Hizo falta que algunos canarios abandonasen las islas y retornasen con novedades para que el rumbo de la pintura conociese una nueva dimensión, excepción hecha de Juan de Miranda por su visión moderna de la escenografía y la teatralidad.

De nuevo, los contactos con el exterior trajeron a las islas, merced a los nobles de la Tertulia de Nava o a los obispos ilustrados de la diócesis canariense, los conceptos clasicistas, mostrados básicamente a través del retrato y divulgadas en las balbuceantes y efímeras academias pictóricas de los últimos años del siglo.

Así concluye una centuria donde el arte fue la expresión de la periferia. Pero eso no representaba para la sociedad un complejo, en absoluto. Los canarios de entonces sabían de su situación y convivían con ella; de hecho, fuera de Madrid, casi todo era periferia. De ahí que los contactos con el exterior fuesen ansiados y muy bien valorados. Tal actitud favoreció el cambio de impresiones, de ideas y de modelos artísticos, aunque con escasas consecuencias pictóricas. Fue por lo tanto, un tiempo consciente de su realidad que le permitía afrontarla con madurez. Esa claridad en las ideas y el no querer aparentar lo que no se era es lo que confiere valor y personalidad a la pintura canaria.

[360] Véase L. Estévez [comisaria], *La estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*, Casa de Colón / CajaCanarias, 1999, pp. 55-63.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV: «Manuel de Oraá, primer arquitecto provincial de Canarias», en *Revista Basa*. Núm. 3, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

AA.VV., El fruto de la tierra, Catálogo editado por ASPROCAN, 2006.

——, *El niño y el joven en las artes sevillanas,* Cat. Exp., Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1985.

——, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica,* Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), dirigido por José María Díez Borque, Ed. del Serbal, Barcelona, 1986.

——, *Historia de Canarias*, Excmo. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

——, *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998.

——, *Imágenes de fe. Santa Iglesia Catedral de La Laguna,* Cat. Exp., Catedral de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, Año Jubilar 2000.

——, *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva,* Cat. Exp., Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Islas Canarias, 2001.

——, *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz,* Cat. Exp., Cabildo de Tenerife, 350 Aniversario Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 2001.

——, *El Tesoro de la Concepción*, Catálogo de la Exposición Conmemorativa del V Centenario de la Declaración de Curato de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava 1503-2003, Villa de La Orotava, 2003.

——, *La Huella y la Senda*. Diócesis de Canarias, Gobierno de Canarias, Cabildo de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Endesa, JSP, La Caja de Canarias, Islas Canarias, 2004.

——, «Las ermitas de San Marcial del Rubicón», *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, T. I., Servicio de Publicaciones Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2004.

——, *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria,* Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.

——, *El Puerto de la Cruz. De ciudad portuaria a turística,* Puerto de la Cruz, 2005.

——, *Fiesta y simulacro,* Cat. Exp. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Palacio Episcopal de Málaga, 2007

Acosta García, Carlos: *Iglesia y convento de Ntra. Sra. de Los Ángeles de Garachico,* La Laguna, 1994.

Acosta Jordán, Silvano: «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro», en *Revista de Historia Canaria*, nº 186, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL), La Laguna, 2004.

Allen, Jonathan [comisario]: *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias [1700-2000].* Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2002.

Álvarez, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII,* Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, La Laguna, 2001.

Álvarez, Rosario y Siemens, Lothar: *La música en la sociedad canaria a través de la historia. I- Desde el período aborigen hasta 1600,* Proyecto RALS de Canarias, El Museo Canario y COSIMTE, 2005.

Álvarez, Myriam: «La Retórica en *La Música* de Tomás de Iriarte», en revista *El Museo Canario,* LIV-I, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

Alzola, José Miguel: *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*, Madrid, 1986.

——, *La Semana Santa de Las Palmas,* Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

——, *El imaginero José Luján Pérez,* Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

AMADOR MARRERO, Pablo: «El escultor Benito de Hita y Castilla y el San Juan Nepomuceno de los Llanos de Aridane», en *Revista de Historia Canaria,* nº 187, SPULL, La Laguna, 2005.

ANCHIETA Y ALARCÓN, José Antonio de: *Diario (Apuntes curiosos, 1731 a 1767)*, Manuscrito, Biblioteca de Humanidades, ULL.

ANES, G.: *Economía e ilustración en la España del siglo XVIII,* Ed. Ariel, Barcelona, 1981.

ANÓNIMO: *La restauración de Bienes Muebles en La Laguna, (I),* Cuadernos de Patrimonio, Cabildo Insular de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1995.

ARBELO GARCÍA, Adolfo: «De Amberes a la isla de La Palma: el protagonismo socioeconómico y político de los Van Dale en la sociedad canaria de los siglos XVI-XVIII», en AA.VV: *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos (II)*, (3 vols), Santa Cruz de Tenerife, 2004.

ARTILES, Joaquín: «El Sagrario Mayor de Agüímes», en revista de *El Museo Canario,* nº 14, Las Palmas de Gran Canaria, abril-junio de 1945.

——, «Catálogo incompleto del tesoro de la iglesia de Agüímes», en revista de *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria (enero-febrero-marzo de 1946).

——, «Templo parroquial de la villa de Agüímes», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 23, Madrid-Las Palmas, 1977.

——, «Inventario del tesoro de la Iglesia de Agüímes», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 26, Madrid-Las Palmas, 1980.

——, *Agüímes artístico*, Colecc. 'La Guagua', Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1978.

ÁVILA, Ana: *Lo humano y lo sacro en la isla del Hierro*, Cabildo de El Hierro, Gobierno de Canarias, 1998.

BARROSO, Nicolás: *Puerto de la Cruz, La formación de una ciudad*, Puerto de la Cruz, 1997.

BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

BONET CORREA, Antonio y BLASCO ESQUÍVIAS, B. [comisarios]: *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Fundación Caja Madrid, 2002.

BONNET REVERÓN, Buenaventura: «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura», en *Revista de Historia,* nº 59, Universidad de La Laguna, La Laguna, julio-septiembre de 1942.

——, «Templos e imágenes sagradas de Lanzarote», en periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 15 de enero de 1943.

BOSCH MILLARES, Juan: *El hospital de San Martín*, Las Palmas, 1940.

BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.

BUTRÓN, Juan de: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura […]*, Imprenta de Luis Sánchez, Madrid, 1626.

CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 1981.

——, «El convento dominico de San Pedro González Telmo. Puerto de la Cruz», en *Homenaje al profesor Alfonso Trujillo,* T.I, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

——, «Una imagen americana y su cofradía en La Laguna», en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*, T. II (primera parte), Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

——, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750),* Publicaciones Científicas del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Historia y Arte, nº 1, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

——, «Presencia iconográfica americana en relieves canarios», en Actas del *II Coloquio de Iconografía (1988),* Fundación Universitaria Española, T. II, Madrid, 1988.

——, «Iconografía mariana en la isla de Fuerteventura», en *Actas de las III Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura (1985)*, Servicio de Publicaciones de Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, Fuerteventura, 1989.

——, «La ermita de Nuestra Señora de La Peñita en el Puerto de la Cruz», en *Libro-Homenaje al Profesor Bravo Expósito*, SPULL, T. II, La Laguna, 1991.

——, *Luján. José Luján Pérez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

——, «Iconografía de la Trinidad en la pintura Iberoamericana», en *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

——, *Res Gloriam Decorant. Arte Sacro en La Laguna,* Cat. Exp. Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, 1998.

——, «La imagen de la Muerte en la plástica Moderna occidental», en AA.VV: *Imágenes de la Muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL) y Excmo. Ayuntamiento de Adeje, La Laguna, 2005.

——, «*…Y la madera cobra vida.* Estofadores y pintores en la obra de Luján Pérez», en AA.VV: *Luján Pérez y su tiempo*, Cat. Exp., Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2007.

CALERO RUIZ, Clementina y SOLA ANTEQUERA, Domingo: «La escultura reli-

giosa en Fuerteventura y Lanzarote: estado de la cuestión», en *Actas de las XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (2003),* Servicio de Publicaciones de Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2004.

——, « ¡*Ponga usted un santo en su vida!* La Iglesia y la manipulación de las imágenes como propaganda religiosa», en Miscelánea. *Homenaje al Doctor Ramón López Caneda,* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, Guillermo: «La Iglesia de Santiago del Realejo Alto», en revista de *El Museo Canario*, nº 33-36, Las Palmas de Gran Canaria (enero-diciembre de 1950).

——, «La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción del Realejo de Abajo», en *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1970.

——, *Iglesias de la Concepción y Santiago Apóstol,* Ayuntamiento de Los Realejos, Comisión de Cultura, Los Realejos, 1983.

CARDUCHO, Vicente: *Diálogo de la pintura*. Editorial Turner, Madrid, 1979.

CASAS OTERO, Jesús: *Estudio histórico artístico de Tacoronte,* Aula de Cultura de Tenerife, Publicaciones científicas del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Arte e Historia, nº 2, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: «El mensaje de los retablos: tres ejemplos en Santa Cruz de La Palma», en AA.VV, *I Encuentro Geografía, Historia y Arte*. Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, 1993, tomo II.

——, «Las devociones religiosas y el pensamiento artístico en el siglo XVIII», en *Almogarén*, nº 14, Revista del Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

——, «A imagen do Padre Anchieta e do Brasil na arte espanhola dos séculos XVII e XVIII», en AA. VV, *Atas do Congresso Internacional, Anchieta 400 Anos*, Comissão IV Centenário de Anchieta, São Paulo, 1998.

——, *Canarias: imagen de la monarquía en el arte*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1998.

——, «Canarias y Portugal a través del arte», en AA.VV: *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva,* Islas Canarias, 2001.

——, «Devoción y arte en el siglo XVIII canario: los Cuadros de Ánimas y los santos de la orden franciscana», *Revista de Historia Canaria*, nº 185, Universidad de La Laguna, SPULL, 2003.

——, «Escultura barroca en la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, nº 186, SPULL, La Laguna, 2004.

——, «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana», en AA.VV, *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*, La Laguna, Artemisa Ediciones, 2005.

——, «Grabados flamencos e italianos y su influencia en la pintura de Fuerteventura a finales del siglo XVIII», *Revista de Historia Canaria*, nº 190, Universidad de La Laguna, SPULL, 2008.

CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

CIORANESCU, A.: *La Laguna, guía histórica y monumental*, Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, 1965.

——, *Historia del puerto de Santa Cruz de Tenerife,* Islas Canarias, 1993.

CLAR FERNÁNDEZ, J. M.: *Arquitectura militar de Lanzarote,* Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.: «Fuerteventura: obras de arquitectura religiosa emprendidas durante el siglo XVIII», en *III Jornadas de Lanzarote y Fuerteventura (1987),* Cabildo Insular de Fuerteventura y Lanzarote, 1989, tomo II, pp. 355-383.

——, «Algunos aspectos artísticos de la villa de Teguise en el siglo XVIII», en *Almogarén,* Revista del Centro Teológico de Las Palmas, nº 7, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

——, «La influencia francesa en la pintura de retratos masculinos canarios en la primera mitad del siglo XVIII», en Actas del *VII Congreso de Historia del Arte (1990) (C.E.H.A.),* Cáceres, 1991.

——, «Una talla atribuida a Benito de Hita y Castillo en Las Palmas de Gran Canaria», en *Homenaje a Jesús Hernández Perera,* Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

——, «Exvotos pintados en Canarias», en *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1992),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

——, «Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote», *VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (1994),* Servicio de Publicaciones Cabildo de Lanzarote, Cabildo de Fuerteventura, Arrecife de Lanzarote 1995.

——, «El beneficiado D. Diego Laguna: su importancia para el legado cultural y artístico en Canarias», en *IV Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura (1989),* Servicio de Publicaciones Cabildo de Lanzarote, Cabildo de Fuerteventura, Arrecife de Lanzarote, 1995.

——, *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII,* Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

——, «Las manifestaciones artísticas en Lanzarote y Fuerteventura durante el

Antiguo Régimen: estado de la cuestión», *VIII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (1997),* Servicio de Publicaciones del Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, T. II, Arrecife de Lanzarote, 1999.

——, «Las manifestaciones artísticas en las islas de Fuerteventura y Lanzarote: sus promotores», *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, T.I. Servicio de Publicaciones del Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2004.

——, «Aportaciones genealógicas sobre el pintor de ascendencia majorera Francisco de Rojas y Paz», *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, T. I, Servicio de Publicaciones de Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2004.

CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio: «Agaete. La festividad de San Sebastián, una advocación histórica», en periódico *El Eco de Canarias,* Las Palmas de Gran Canaria, 20 de enero de 1983.

——, «Estudio histórico-crítico de la escultura de San Sebastián (Agaete)», en *Aguayro*, nº 155, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre-octubre de 1984.

DARIAS Y PADRÓN, D. V.: «Costumbres e ideales de Santa Cruz de Tenerife en el siglo XVIII», *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, nº 17/24, año 1928-29, pp.168-180.

——, «De La Laguna artística. El púlpito de la Catedral», en periódico *La Provincia,* Santa Cruz de Tenerife, 23 de mayo de 1935.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián (historia y evolución)*, Excmo. Cabildo Insular de La Gomera, 1986.

——, *Arquitectura en Canarias, 1777-1931,* Centro de la Cultura Popular Canaria, tomo 4, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

——, *La Gomera, Espacio, Tiempo y Forma,* Compañía Mercantil Hispano Noruega y S.A. Ferry Gomera, 1992.

——, *Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981,* Santa Cruz de Tenerife, tomo 1, 2004.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa: *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna,* La Laguna, 1997.

DÍAZ PADRÓN, Matías: «Pinturas de Juan de Miranda en la Casa del Castillo», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 11, Madrid-Las Palmas (1965).

——, «Seis pinturas de Juan de Miranda sobre la 'Infancia de Cristo'», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 12, Madrid-Las Palmas (1966).

——, «Una Inmaculada de Juan de Miranda en La Habana», revista *El Museo Canario*, nº XXXVIII, Las Palmas de Gran Canaria, (1977-1979).

DOMÍNGUEZ ANADÓN, J. y otros: *Construir la ciudad.* Santa Cruz de Tenerife, 1983.

ESCRIBANO GARRIDO, Julián: *Los jesuitas y Canarias: 1566-1767.* Facultad de Teología de la Universidad de Granada, 1987.

ESTÉVEZ, Leandra [comisaria]: *La estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*, Casa de Colón, CajaCanarias, 1999.

ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana: *La pintura de Cuadros de Ánimas en Tenerife,* Colección 'La Guagua', Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, Eduardo: «Datos históricos sobre la imagen del Gran Poder de Dios», en *Semana Santa,* Icod, 1969.

——, «La Capilla de Nuestra Señora de la Limpia Concepción y San Juan Bautista», en periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre de 1976.

——, «Orijen y colocasion de la Sta. Imagen de Angustias», en *Semana Santa 1989,* Icod de los Vinos, 1989.

——, «La celebración del Viernes de Dolores en Ycod en los siglos XVII y XVIII», en *Semana Santa.* Icod de los Vinos, 1991.

——, «Don Gonzalo Luis Alfonso y la escultura del Cristo de la Dulce Muerte», en *Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1994.

FERNÁNDEZ ARENAS, José: Fuentes y documentos para la Historia del Arte: Renacimiento y Barroco en España, Gustavo Gili, Barcelona, 182, tomo VI.

FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*, Ed. Omega, Barcelona, 1950.

FRAGA GONZÁLEZ, M.C.: *Plazas de Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1973.

——, *Arquitectura neoclásica en Canarias*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1976.

——, *Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

——, «La aristocracia y la burguesía. Canarias ante el arte. Importaciones artísticas», en *Anuario del Centro Asociado de Las Palmas, IV Coloquio de Historia Social de Canarias*, nº 5, Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

——, «Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo», en *Boletín de Bellas Artes,* nº 10, Sevilla, 1982.

——, «Encargos artísticos de las 'Doce Casas de La Orotava' en el siglo XVIII», en *Actas del IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

——, «La pintura en Santa Cruz de La Palma», en *Libro-Homenaje a Alfonso Trujillo* (2 vols.), Vol. I, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

——, *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1983.

——, «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas», en *Anuario de Estudios Hispanoamericanos,* Sevilla, 1983.

——, «María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados en Canarias», en *Museo Canario*. Num. XLVII, 1985-86-87, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 319-333.

——, «Los ilustrados canarios y sus retratos», en AA.VV, *Homenaje a Carlos III*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1988.

——, «Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias», en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, T. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

——, *Urbanismo y arquitectura anteriores a 1800*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990.

——, «Los ingenieros militares y su obra arquitectónica: Andrés Amat de Tortosa», en *X Coloquio de Historia Canario-Americana (1992),* Las Palmas de Gran Canaria, 1994, tomo 1, pp. 923-939.

——, «Obras del pintor mejicano Luis Berrueco en Tenerife», en *Anuario de Estudios Canarios, Instituto de Estudios Canarios,* T. XLIV, La Laguna, 2000.

——, «Arquitectura y sociedad durante los siglo XVIII y XIX. Su proyección en Canarias», en *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife*. San Cristóbal de La Laguna, 2006, pp. 67-86.

FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta,* Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el clasicismo en la escultura,* Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990.

——, *Santo Domingo de Guzmán en la plástica canaria,* Santa Cruz de Tenerife, 1992.

FUENTES PÉREZ, Gerardo y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Arte», en AA.VV.: *Los Realejos. Una síntesis histórica*, Santa Cruz de Tenerife, 1996.

GALANTE GÓMEZ, F. J.: *El Ideal Clásico en la arquitectura canaria*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

——, «Tradición y modernidad. La arquitectura canaria del siglo XVIII y su espacio urbano», en *Museo Canario.* Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 277-294.

GALANTE GÓMEZ, F. J. y ESCUELA PANCHO LASSO, *Lanzarote. Arquitectura religiosa I,* Cabildo Insular de Lanzarote, 1991.

GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Ed. Cátedra, Madrid, 1972.

GARCÍA MELERO, J.E.: «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», en *Espacio, Tiempo y Forma.* Serie Vil, H.» del Arte, t. 2, 1989, pp. 223-286.

GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, Eugenio A.: «Arte y función, lo eterno y lo efímero. Artes aplicadas en Canarias», en AA.VV.: *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva,* Cat. Exp., Islas Canarias, 2001.

GARCÍA DEL ROSARIO, C.: *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776-1900).* Las Palmas de Gran Canaria*, 1980.*

GASPARINI, Graziano: La arquitectura de las Islas Canarias: 1420-1788, Armitano Editores, 1995.

GLAS G.: *Descripción de las Islas Canarias 1764*. Traducción e introducción por Constantino Aznar de Acevedo, Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan: «Iconografía de la Virgen en la Iglesia y Museo de San Marcos de Icod. Siglos XVII y XIX», *Programa de Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1989.

——, «La huella del martirio de Cristo en imágenes devocionales de Ycod», en *Programa de Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1994.

——, «Las formas artísticas del escultor Benito de Hita y Castillo y su profunda huella en esculturas devocionales de Ycod. La imagen de Cristo en su paso de los azotes y la de Nuestra Señora de los Dolores», en *Semana Santa*, Icod, 1997.

——, «Las antiguas fiestas del Corpus Christi y las libreas de Icod», *VI Festival de Rescate Folklórico,* Icod, 1997.

——, «De la historia de la Semana Santa de Ycod. El Setecientos, un período de intensa devoción a la Dolorosa. La clase burguesa y su especial actuación», en *Semana Santa, Revista de Patrimonio Histórico-religioso de Ycod,* Ycod de los Vinos, 2004.

GÓMEZ MORENO, Mª E.: *Breve historia de la escultura española,* Ed. Dosat, Madrid, 1972.

GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. M.: «La ciudad de Santa Cruz de Tenerife a través de su representación gráfica» en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, 2002, nº 48, pp. 543-565.

——, *La Semana Santa en Güímar: Imágenes de la Pasión,* Excmo. Ayuntamiento de Güímar, Güímar, 2007.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Estanislao: «Iconografía de San Juan en pinturas de Ycod», en *Programa de Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1994.

GONZÁLEZ Y PADRÓN, Antonio: «Enconchados mexicanos en Gran Canaria», en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americano (1986),* T. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

GONZÁLEZ SOSA, Pedro: *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre,* Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

GREENHALH, M.: *La tradición clásica en el Arte,* Hermann Blume, Madrid, 1987.

GUERRA, Juan Primo de la: *Diario,* Edición, introducción y notas por Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, 1976.

GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio de la: «Memorias que escribe Dn. Lope Antonio de la Guerra i Peña vezino de la M.N. i L. Ciudad de S.n Christobal de la Laguna de la Isla de Tenerife una de las Canarias. Refierense en ellas los sucesos políticos, i militares de dha. Isla con todos los demás hechos, que al Autor le han perecido dignos de notár para llegár al conocimiento del estado de la Isla por los años de 1760, en que se dá principio á estas Memorias)», Parte Primera, revista *El Museo Canario*, Año IX, nº 25-26, Las Palmas de Gran Canaria, enero-junio 1948.

GUERRERO LOVILLO, José: «El maestro imaginero Pedro Duque Cornejo», en *Boletín de Bellas Artes,* nº 7, (2ª época), Sevilla, 1978.

GUIGOU COSTA, Diego: *El Puerto de la Cruz y los Iriarte*, Santa Cruz de Tenerife, 1945.

HASKELL, Francis: *Patronos y pintores,* Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio: *Pinturas de la catedral de La Laguna*, La Laguna, 1984.

——, «La ermita de San Telmo», en *Homenaje al profesor Bravo Expósito,* SPULL, T. II, La Laguna, 1991.

——, «La iglesia matriz del Puerto de la Cruz y sus benefactores», en *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*, T. II (primera parte), Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

——, «Iconografía de la Virgen de la Peña de Francia en Canarias», en *II Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote (1985),* Servicio de Publicaciones Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Arrecife de Lanzarote, 1989.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757)», en *Boletín de Bellas Artes,* nº 7, Sevilla (2ª época), 1979.

HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier: *Los Realejos y la imagen de Ntra. Sra. del Carmen,* Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990.

——, «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M. Maragliano», en periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 3 de septiembre de 1991.

——, «Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife», en *Revista de Historia Canaria,* nº 183, SPULL, La Laguna, 2001.

——, «San Patricio y los irlandeses: el descubrimiento de una escultura», en *Revista de Historia Canaria,* nº 189, SPULL, La Laguna, 2007,

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: *Los conventos de La Orotava,* La Orotava, 1984.

——, *La Ilustración,* Centro de la Cultura Popular Canaria, 1988.

——, *Biografía del vizconde del Buen Paso*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1989.

——, *La muerte en Canarias en el siglo XVIII (un estudio de historia de las mentalidades),* Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1990.

——, *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII. (Las creencias y las fiestas),* SPULL, La Laguna, 1990.

——, «La Ilustración», en H*istoria de Canarias.* Editorial prensa Ibérica, Valencia, 1991, pp.581-596.

——, «La Semana Santa de Icod en el último tercio del siglo XVIII: decadencia económica, ilustración y emigración a América a través de dos procesiones: el Gran Poder de Dios y Nuestra Señora de la Soledad», en *Programa de Semana Santa,* Icod de los Vinos, 1991.

——, «La dimensión hispanoamericana del arte y la religiosidad canaria del siglo XVIII», *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

——, *Tradiciones de Tegueste. La Librea, Los Barcos y la Danza de las Flores,* Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1999.

HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro: «Prometeo Festivo. Luminarias y fuegos de artificio en el Arte Moderno», en *Miscelánea. Homenaje al Dr. Ramón López Caneda,* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S.: *Arquitectura en el centro histórico de la Villa de La Orotava.* Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, 2003.

HERNÁNDEZ PERERA, J.: «La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes históricos», en *Revista de Historia,* nº 64, Universidad de La Laguna, La Laguna (octubre-diciembre de 1943).

——, «La obra del platero Damián de Castro en Canarias», en *Archivo Español de Arte*, T. XXV, nº 98, Madrid-Las Palmas, 1952.

——, *Orfebrería de Canarias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto 'Diego Velázquez', Madrid, 1955.

——, «Antonio Sánchez González, pintor adornista y conspirador», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 3, Madrid-Las Palmas (1957).

——, «Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma», en *Archivo Español de Arte,* nº 122, Madrid, 1958.

——, «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 7, Madrid-Las Palmas, 1961.

——, «Tabernáculos neoclásicos de Tenerife y Gran Canaria», en *Instituto de Estudios Canarios.* La Laguna, 1968, pp.44-50.

——, «Arte», en C*anarias.* Fundación Juan March, ed. Noguer, Madrid, 1984

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes [comisaria]: *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI/XIX.* Casa-Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

HÉRNANDEZ SOCORRO, María de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José [comisarios]: *Arte, devoción y tradición: la imagen del Pino de Teror*, Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Teror / Cabildo de Gran Canaria, 2007.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: «Tres esculturas firmadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma», en revista *Atrio*, nº 2, Sevilla, 1990.

——, «Escultura sevillana en la isla de La Palma.A propósito de Cayetano de Acosta», *Laboratorio de Arte*, nº 19, Universidad de Sevilla, Sevilla (2006).

HERRERA PIQUE, A.: «Las Palmas de Gran Canaria vista por los viajeros extranjeros», en A*ctas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978),* Las Palmas de Gran Canaria, 1980, tomo 2º, pp.149-217.

INFANTE FLORIDO, J. A.: «El obispo Tavira en Canarias 1791-1796», en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977),* Las Palmas de Gran Canaria, 1979, tomo II, pp.173-223.

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El Pintor Christiano, y Erudito, o Tratado de los Errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas…* Impresor Joachim Ibarra, Madrid, 1782.

LEDROU, André-Pierreu [Nota preliminar de Julio Hernández, traducción de José A. Delgado]: *Viaje a la isla de Tenerife (1796)*, Editado por José A. Delgado Luis, La Orotava, 1991.

LÓPEZ GARCÍA, J. S.: «Nuestra Señora de la Vega en la historia de Gáldar», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, T.I., Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

——, «Arquitectura y arte religioso en Gáldar», en *Aguayro,* nº 150, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre-diciembre de 1983.

——, «Constantes de la orfebrería canaria: arciprestazgo de Gáldar», en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte* (C.E.H.A.), Zaragoza, 1984.

——, «La villa de Betancuria, centro histórico de Fuerteventura», en *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, Cabildo Insular de Fuerteventura y Lanzarote, 1987, tomo II, pp.369-391.

——, «Núcleos antiguos de Fuerteventura y Lanzarote: análisis histórico, territorial y artístico», en *V jornadas de estudios de Lanzarote y Fuerteventura (1991),* Cabildo de Fuerteventura y Lanzarote, 1993, tomo I, pp. 309-327.

——, «Núcleos y territorialidad históricos de San Miguel de La Palma», en *Anuario Estudios Atlántico.* Las Palmas de Gran Canaria, 1992, nº 38, pp. 503-523.

——, «Conventos femeninos en el urbanismo de Canarias (siglo XVI y XIX), en *Vegueta.* Las Palmas de Gran Canarias, nº 6, 2001-2002, pp. 147-168.

LORENZO LIMA, J. A.: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava.* Villa de La Orotava, 2008.

LUNA, Juan José [comisario]: *El bodegón español en El Prado. De Van der Hamen a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

MARTÍN GALÁN, F.: «La ciudad de Las Palmas: Trama urbana. Evolución. Situación presente», en A*ctas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978).* Las Palmas de Gran Canaria, 1980, tomo 2º, pp. 120-145.

——, *La formación de Las Palmas: ciudad y puerto. Cinco siglos de evolución*, Edita Junta del Puerto de la Luz de Las Palmas, Gobierno de Canarias, Cabido Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1984.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: «La policromía en la escultura castellana», en *Archivo Español de Arte*, nº 104, Madrid, octubre-diciembre de 1953.

——, «En torno al tema de la muerte en el arte español», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* tomo XXXVIII, Valladolid, 1972.

——, *Escultura barroca en España (1600-1750),* Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

——, «El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en AA.VV.: *La visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, en *Actas de las VI Jornadas de Arte,* Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez', Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Ed. Alpuerto, S.A., Madrid, 1993.

MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G.: *Arquitectura doméstica en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, 1978.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «Las cubiertas de estilo portugués en Tenerife», en *Archivo Español de Arte*, nº 112, Madrid-Las Palmas, (1955).

——, «Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 23, Madrid-Las Palmas (1977).

——, «Esculturas americanas en Canarias», en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*, T. III, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

——, «Esculturas y pinturas americanas en Canarias», en AA.VV.: *Canarias-América,* Espasa Calpe, Madrid, 1989.

——, *El convento del Espíritu Santo de Icod*, Excmo. Cabildo de Tenerife, Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, 1997.

——, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios fray Juan de Jesús*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, CajaCanarias, 2001.

Martínez de la Peña, D. y Alloza Moreno, M. A.: «La escultura canaria del siglo xix», en AA.VV.: *Noticias para la Historia de Canarias,* T. III, Cupsa Ed., Madrid, 1981.

Mateo, Isabel: «Temas paganos cristianizados», en AA.VV.: *La visión del mundo clásico en el arte español*, en *Actas de las VI Jornadas de Arte,* Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez', Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Ed. Alpuerto, S.A., Madrid, 1993.

Méndez Pérez, T.: *Patios singulares de las Islas Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 2008.

Millares Torres, Agustín: *Historia de la Inquisición en las Islas Canarias* (4 vols.), Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

Morán, Miguel: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Nerea, Madrid, 1990.

Morán Turina, Miguel [comisario general]: *El arte en la corte de Felipe V*, Caja Madrid, Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002.

Morante Rodríguez, María Jesús: «La restauración del Cuadro de Ánimas de San Agustín de Tefía y su posible autoría», *XI Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, T.I., Servicio de Publicaciones de Cabildo de Fuerteventura, Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2004.

Morante Rodríguez, María Jesús y Mateo Castañeyra, Lorenzo: «La pintura en Fuerteventura y su conservación», en AA.VV, *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987, vol. II.

Morgado García, A: «La difusión de las ideas jansenistas y regalistas en la España del siglo xviii. La biblioteca de fray Juan Bautista Servera, obipo de Cádiz (1782)», en *III Encuentro de la Ilustración y el Romanticismo (Cádiz, 1987),* Universidad de Cádiz, 1988, pp. 205-214.

Morín, Constanza: *Patrimonio Histórico Artístico de Guía de Isora,* Ayuntamiento de Guía de Isora, 1990.

Muñiz Muñoz, Ángel: «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra del pintor Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, nº 184, SPULL, La Laguna, 2002.

——, [comisario] *El Grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 2008.

Navarro Segura, M. I.: «El urbanismo moderno en Santa Cruz de Tenerife. Documentos», en *Actas del Vl Coloquio de Historia Canario-Americana.* Cabildo Insular de Gran Canaria,1988,2º tomo, pp. 551-626

——, *La Laguna 1500: la ciudad-república,* Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1999.

——, «El puerto de Santa Cruz de Tenerife», en *Homenaje a Emilio Alfonso Hardisson.* Artemisa ediciones, 2005, pp. 421-441.

Navascués, P., Pérez, C. y Arias de Cossio, A. Mª: *Del Neoclasicismo al Modernismo,* Col. Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1978.

Pacheco, Francisco: *El arte de la pintura,* Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

Padrón Acosta, Sebastián: «La personalidad artística de José Rodríguez de la Oliva», en *Revista de Historia*, nº 61, Universidad de La Laguna, La Laguna (enero-marzo de 1943).

——, «Esculturas de la Parroquia Matriz de Santa Cruz de Tenerife», en periódico *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 28 de agosto de 1943.

——, «El pintor Juan de Miranda y sus retratos de monjas», en periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de enero de 1946.

——, «El pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)», revista *El Museo Canario*, nº 29, Las Palmas de Gran Canaria (enero-junio de 1949).

——, «La Inmaculada de Francisco Vallejo en las Claras de La Laguna», en periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1949.

——, *El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna (Tenerife), 1954.

——, «Sobre el 'Triunfo' de la Candelaria y su donante don Bartolomé Antonio Montañés», en periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de mayo de 1976.

Páez Ríos, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional.* Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

Pérez Barrios, Ulpiano: *Buenavista. Estudio Histórico-artístico,* Ed. Labris, La Laguna, 1985.

Pérez García, J.: *Casas y familias de una ciudad histórica: la calle Real de Santa Cruz de La Palma,*Cabildo Insular de La Palma. 1975, pp.95-99.

Pérez González, R.: *Estructura urbana de La Laguna.* Tesina inédita. Universidad de la Laguna, 1970.

Pérez Morera, J.: «Los retablos de los extinguidos conventos de Santa Águeda y Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma», en *Revista de Historia de Canarias. Homenaje al profesor José Peraza de Ayala,* vol. II, nº 175, ULL, La Laguna, año 1984-1986.

——, «Orfebrería americana en La Palma», en *Actas del VIII Coloquio de Histo-*

ria Canario-Americana (1986), T. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

——, *Silva. Bernardo Manuel de Silva*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca de Artistas Canarios nº 27, 1994.

——, «El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal», *Anales del Museo de América,* nº 4, Madrid, 1996.

——, *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad,* Cat. Exp., Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Consejería de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Concejalía de Cultura y Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

——, «Los hacendados flamencos y sus descendencias», en *El legado artístico de Flandes en La Palma.* Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2004.

POGGI Y BORSOTTO: *Guía histórica-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1881.

PORTÚS, Javier: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea, Madrid, 1999.

RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII),* Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asesoría Quinto Centenario, España, 1992.

RIQUELME PÉREZ, María Jesús: *Estudio histórico-artístico de las ermitas de Santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista de La Laguna*, La Laguna, 1982.

——, *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*. Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1990.

RODRÍGUEZ, Gloria: *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Santa Cruz de La Palma, 1985.

——, *La platería americana en la isla de La Palma*, Ávila, 1994.

RODRÍGUEZ GARCÍA, V.: «La historia del Jardín botánico de Tenerife en el siglo XVIII. Las fuentes documentales del A.G.I. de Sevilla», en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977),* Las Palmas de Gran Canarias, 1979, pp. 323-382.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz a través de las escribanías,* Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

——, «Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife», en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, T. II, 1986.

——, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

——, *Arte Hispanoamericano en Canarias*, Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América, Diócesis de Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1992.

——, «Fuentes iconográficas en la obra del pintor Juan de Miranda», en *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990),* Cabildo de Gran Canaria, T.II, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

——, *Juan de Miranda,* Cat. Exp., Caja General de Ahorros de Canarias y Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

——, «La procesión del Santo Entierro en el siglo XIX», en *Semana Santa 2000,* La Orotava, 2000.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos*, Ministerio de Cultura, Madrid, junio 1988, núms.12-14, pp. 115-127.

——, *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Silex, Madrid, 1992.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca de Artistas Canarios nº 42, 2003.

——, «Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 98, Madrid, 2008.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos [Dirección científica]. Vestida de Sol: iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria, Obra Social de CajaCanarias, La Laguna, 2009.

RODRÍGUEZ MOURE: *Historia de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna,* La Laguna, 1915.

——, *Guía histórica de La Laguna*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1935.

ROMERO, Leandro: «Orfebrería habanera en las Islas Canarias», en *Universidad,* nº 222, La Habana, 1994.

——, «Un ostensorio y su orfebre habanero. La custodia mayor de Nuestra Señora de la Peña de Francia», en AA.VV.: *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*, Cat. Exp. Puerto de la Cruz, 2001.

ROMEU PALAZUELOS, E.: *La Económica a través de sus actas (1776-1800).* La Laguna, 1970.

——, *La tertulia de Nava.* La Laguna, Tenerife, 1977.

——, *La Real Sociedad Económica Amigos del País de Tenerife*. Las Palmas, 1979.

ROSA OLIVERA, Leopoldo: «Noticias históricas de la parroquia de San Bartolomé de Tejina», en *Revista de Historia,* ULL, nº 62, La Laguna, 1943.

RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: *La Semana Santa, la Custodia grande y las Andas del Corpus*, Puerto de la Cruz, 1951.

——, «El Puerto de la Cruz. La nueva imagen del Carmen y el viejo retablo Va-

lois», en periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 17 de mayo de 1954.

——, «Matrícula de Extranjeros en la isla de Tenerife a finales del siglo XVIII», en *Revista de Historia,* ULL, nº 105-108 (1954).

——, «En torno a la imagen del Gran Poder de Dios. Los angelotes, el trono y la peana», en *Revista de Historia*, nº 113-114, ULL, La Laguna, (enero-junio de 1956).

——, «Los tronos de Nuestro Señor del Gran Poder los trazó, doró y pintó José Tomás Pablo», en periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de abril de 1966.

——, «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. La Semana Santa de 1751. Nombres de los pasos y sus itinerarios», en periódico *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 23 de marzo de 1967.

——, «La iglesia de San Juan Bautista y el convento franciscano: sus imágenes y retablos», en periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1972.

RUIZ ORAMAS, Juan: «Panorama histórico-artístico de San Juan de la Rambla en los siglos XVII y XVIII», en periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife

RUMEU DE ARMAS, A.: *Piraterías y ataques navales contra las islas Canarias*, CSIC, 5 vols, en 3 tomos, Madrid,1947-1950.

——, «Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la catedral de Las Palmas», en *Anuario de Estudios Atlántico.* Las Palmas de Gran Canaria, 1993, nº39, pp. 291-369.

——, *Luis de la Cruz*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca de Artistas Canarios nº 33, 1997.

SAMBRICIO, Carlos: «El urbanismo de la Ilustración 1750-1814», en *Vivienda y urbanismo de España.* Banco Hipotecario, Barcelona ,1982.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *La Merced en las Islas Canarias*, Colección Alonso Ruiz de Virués (nº 2), patrocinada por José Sánchez Peñate, S.A. (JSP), Canarias, 2001.

——, *Los escultores Miguel y Marcos Gil,* Colección Alonso Ruiz de Virués, nº 6, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

——, *Obispos y clérigos en las Sociedades Económicas de Amigos del País de Gran Canaria y Tenerife,* Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

——, *La Iglesia en las Islas Canarias*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

SANTIAGO, Miguel de: «Documentos, cuadros de Rubens y objetos de orfebrería en Las Palmas de Gran Canaria», en *Revista de Historia*, ULL, nº 135-136, La Laguna, (1961).

SARAVIA, Crescenciano: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* Valladolid, 1960.

SEOANE, Julio: *La política moral del Rococó: arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*, A. Machado Libros, Madrid, 2000.

SIVERIO, José: *Los conventos del Realejo*, Los Realejos, 1977.

SOLA ANTEQUERA, Domingo y CALERO RUIZ, Clementina: «*Speculum antiquitatis.* El gusto por la Antigüedad en la plástica canaria del siglo XVIII», en *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

SORIANO Y BENÍTEZ DE LUGO: Casas y familias laguneras: los linajes y palacios de Nava-Grimón y Salazar de Frías, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2007.

SUÁREZ NAVARRO, Mª Luisa: *La pintura decorativa en Tenerife: los programas iconográficos de la arquitectura religiosa* [Memoria de Licenciatura, inédita], Facultad de Geografía e Historia de la ULL, La Laguna, 1985.

——, «Estudio iconográfico de la cubierta de estilo portugués en la Capilla de los Dolores de Icod de los Vinos (Tenerife)», en *Homenaje al profesor Hernández Perera,* Departamento de Hª del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

——, «La cubierta de la capilla de los Hurtado de Mendoza en Ycod, Metáfora de la Madre de los Dolores. Estudio Iconográfico», en *Semana Santa, Revista del Patrimonio Histórico-religioso de Ycod,* Ycod de los Vinos, 2004.

SUBIRÁ PUIG, José: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama),* Barcelona, 1949-50.

——, «El filarmónico D. Tomás de Iriarte», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 9, Madrid-Las Palmas, 1963.

TARABRA, Daniela: *El siglo XVIII*, Electa Ed., Barcelona, 2006.

TARQUIS, Pedro: «Los pintores estofadores en Canarias», en periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1959.

TARQUIS, MIGUEL Y VIZCAYA, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Canarias. La Laguna. I.,* Santa Cruz de Tenerife, 1977.

TEJERA Y QUESADA, Santiago: *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de D. José Luján Pérez, natural de la Ciudad de Guía (Gran Canaria),* Madrid, 1914.

TOUS MELIÁ, J.: *Santa Cruz de Tenerife a través de la cartografía (1588-1899*), Museo Militar Regional de Canarias, 1994.

——, *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía (1588-1899).* Museo Militar Regional de Canarias, Casa de Colón, 1995.

——, *Tenerife a través de la cartografía (1588-1899).* Museo Militar Regional de

Canarias. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1996.

——, *Descripción geográfica de las Islas Canarias (1740-1743) de Dn. Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares.* Museo Militar Regional de Canarias, 1997.

TRENS, Manuel pbro.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español,* Ed. Plus Ultra, Madrid, 1947.

TRUJILLO CABRERA, José: *Guía de la Diócesis de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1965.

TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *San Francisco de La Orotava,* Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1973.

——, *Visión artística de la Villa de La Orotava*, Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, La Orotava, 1976.

——, *El retablo barroco en Canarias* (2 vols.), Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

——, «San Agustín de La Orotava», en *Revista de Historia*, nº 171, ULL, La Laguna, 1978.

——, «Iconografía de la Navidad en el arte canario», en periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1978.

——, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», en *Actas del II Coloquio Canario-Americano (1977),* Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, T. II, 1979.

——, «Interrelaciones histórico-artísticas canario-americanas», en *Jornadas de Estudios Canarias-América,* Santa Cruz de Tenerife, 1980.

VIERA Y CLAVIJO, J.: *Noticias de la historia general de las Islas Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, (6º edición), 1966.

——, *Historia de Canarias*, (2 vols.), Santa Cruz de Tenerife, 1982.

——, *Fiestas que la ciudad de La Laguna celebró por la proclamación del rey Carlos III,* Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Laguna, 1988.

VIÑA BRITO, Ana, PÉREZ MORERA, Jesús y MACHADO CARILLA, José Luis [textos]: *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Unelco, Asociación de Vecinos «Francisca de Gazmira», 1994.

YANES MESA, J. A.: *Historia del periodismo tinerfeño (1758-1936),* Centro de la Cultura Popular Canaria, 2003

ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo: «Las Andas del Corpus del Puerto de la Cruz (siglos XVIII-XIX). Platería, mecenazgo y significación histórica», en *Revista de Historia Canaria,* nº 189, SPULL, La Laguna, 2007.


Gobierno de Canarias



